

UOT: 7.0

Sənətsünaslıq

Fizuli Mustafayev\*

## KİNOFILMLƏRDƏ ŞEİR DİLİ VƏ ONUN ƏHƏMİYYƏTİ

### Xülasə

Maqalə kino dilinin mühüm bir probleminə həsr edilib. Burada vizual nitqin semantik səviyyəsi, dilin metaforik ünsürləri ilə bağlı maraqlı məqamlar var. Belə ki, məqalədə əşyaların öz adı mənalardan əlavə digər mənalara qazanması faktı şeir və kinonun problemlərindən semantik planda danışmağa da əsas verir.

Qeyd edilir ki, istər şeir, istərsə də ekran mətnlərində üfqi istiqamətdə aparılan müxtəlif müqayisələr həmişə eyni nəticələr verir. Bir-birinə üfqi xətt üzrə bağlanmış sözlər ibarələrə çevrilir; ibarələrin birləşməsi kino dilində cümləyə gətirir; cümlələr isə konkret fikrə çevrilir.

Beləliklə, fonografik mətn boyu xüsusi hadisə: sözlərin, ifadələrin kombinasiyası olunub yeni keyfiyyətə - müəyyən mühakimənin ifadəsinə çevrilməsi baş verir. Başqa sözlə, kinossenaridə sözlərin, ifadələrin, cümlələrin ən azı leksik mənə üzrə montajı baş verir. Bütün bu və digər problemlər məqalədə xüsusi yer alır.

**Açar sözlər:** mətn, kinossenari, tələffüz, nəzəriyyə, leksik tərkib, analoji üsul, struktur

**Giriş.** Azərbaycanca kino dilinin inkişafında, onun funksiyalarının genişlənməsində, filmdə yaranan yeni istiqamətlərin işlənməsində poeziyanın rolu yüksəkdir. Filmlərin maraqlı alınması üçün kinossenarilərdə müxtəlif şeir parçalarından da ustalıqla istifadə olunur. Əksər hallarda musiqinin müşayiətilə səslənən şeirlər tamaşaçının diqqətini çəkir. Odur ki, ədəbi dilin konkret mərhələsində kinoda gedən prosesləri lingvistik planda öyrənmək üçün poeziyanın bütün səviyyələrdə tədqiqi son dərəcə əhəmiyyətlidir. Bu baxımdan ayrı-ayrı kinofilmlərdə şeir dilinin tədqiqi onların müasir Azərbaycan ədəbi dilinin zəngin lüğət ehtiyatının üslubi imkanlarından məharətlə istifadə bacarığını, eyni zamanda bədii dilimizi hansı ifadə vasitələrlə zənginləşdirmə yollarını açıb göstərməyə, müəyyənləşdirməyə geniş imkan verir. Yuxarıda sözlədiklərimizin təsdiqi üçün "Azərbaycanfilm" Kinostudiyasının və "Telefilm"-in istehsalı olan bir neçə bədii filmin şeir dilinə müraciət edirik.

S.Vurğunun "Komsomol poeması"nın motivləri əsasında çəkilmiş "Yeddi oğul istərəm"

bədii və "Aygün" poemasının ekran variantı olan eyniadlı bədii televiziya filmlərində də biz şeir eşidirik. Lakin bu filmlərdə şeir mətnlərindən istifadənin intensivliyi və məqsədi arasında böyük fərq var. "Aygün"də, ümumiyyətlə, personajların nitqi şeir formasında təşkil olunub. "Yeddi oğul istərəm" filmində isə şeir parçaları filmin yalnız sonunda səslənir. Bu isə ilkin mənbəyə yaxınlıq baxımından həmin ekran əsərləri arasındakı fərqlərdən irəli gəlir. Məlumdur ki, hər iki poema lirik-epik üslubda qələmə alınmışdır. "Komsomol poeması" əsasında çəkilmiş film S.Vurğunun lirik şair duyumunun ekran ifadəsi kimi yox, onun qurduğu dramatik süjetin ekran yozumu kimi daha çox maraqlı doğurur. Çünki film – film-poema kimi yox, poemanın motivləri əsasında yazılmış ssenari üzrə çəkilmişdir. Başqa sözlə, S.Vurğunun poeziya dili ilə yaratdığı məkan, personajlar, hadisələr bu filmə tamamilə yeni həyat qazandırmışdır. Söz burada öz yerini bütünlüklə ekran vasitələrinə təslim etmişdir: poemada sözün dediklərini burada kinematoqrafik detallar, musi-

\* Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru. E-mail: mustafayev.fizuli8@gmail.com

qı, aktyorların jest, mimika imkanları ifadə edir. Elo buna görə də bu filmə baxarkən onun poema əsasında çəkilməsi ilk mənbədən xəbərsiz adamın ağına gəlməyə də bilər və buna təbii baxmaq lazımdır. S.Vurğunun deyim tərzli, obraz yaratmaq üslubu, təşbehləri "Yeddi oğul istərəm" filminə kimi dilinə çevrilməsi təzədə dəxil olub. Filmi yaradarkən müəlliflər poemanın obrazlarını, motivlərini, süjet xəttini ekrana gətirmək kimi addıcağı, şirnkəldirici "missiya"nın uğursuzluğundan müvəffəqiyyətlə yaxa qurtara bilməmiş, süjetə əlavə motivlər daxil etməmiş, obrazların psixoloji karakteristikasında kinematografik ifadə vasitələrindən ustalıqla bəhrələnməmişlər. Filmin ən güclü təsirli səhnələrdə məhz poemada olmayan səhnələrdir: Cəlalın öldürüldüyü, Gəray bəyin özünü öldürdüyü, dostlarını itirib özü sağ qalan, ən başlıcası Gəray bay üzərində mənavi qələbə qazana bilməyən Bəxtiyarın pilləkəndə oturub sözsüz monoloqu "söylədiyi" səhnələr Azərbaycan kinonunun qızıl fonduna daxil olmuşdur.

"Aygün" filmində isə vəziyyət başqa cürdür. Burada növbəti süjet xətti, fabula, hətta personajların nitqi də poema variantındadır. Yəni personajlar poemadakı kimi şeir dili ilə danışır, düşüncə, söhbət edirlər. Həttə səsi kadr arxasından eşidilən müəllif də eynilə poemadakı hekayənin nitqi ilə danışır. Lakin poetik mətnin bu cür ön plana çıxarılmasına, bütün film boyu S.Vurğun seiriyyəti ilə ünsiyyətdə olmaq imkanına baxmayaraq, "Aygün" bir ekran əsəri kimi "Yeddi oğul istərəm"ə uduzur. Səbəbi isə bir qədər paradoksal təsir bağışlayır: filmin strukturu məhz poeziyadan sui-istifadə, onun düzgün təbii olunmaması səbəbindən pozulmuşdur.

Filmə personajların danışığının, nitqinin orijinalda olduğu kimi seirilə verilməsi şərtiliyə əsaslanan teatr dilini yada salır. Təbiiq olunan üslub dramatik situasiyaların öz məntiqindən doğmadığına görə, nitqin şeir formasında ifadəsi sırf janr səciyyəsi daşıyır, filmi kino sənətinin əzəli xüsusiyyətlərindən – təbiiyyətlə realığa yaxınlıq keyfiyyətindən məhrum edir.

Personajların nitqi bütünülklə poetik nitq üzərində qurulan, ekranda poetik mətnlə təsvir siyasının əlaqələri ilə bağlı mühakimələr

yürütməyə geniş imkanlar verən ekran əsərlərindən biri də "Azərbaycan telefilm" adlı istehsal olunmuş ikihissəli "Leyli və Məcnun" filmidir.

Ü.Hacıbəyovun eyniadlı operasının ekran təfsiri kimi düşünülmüş bu film ekrana çıxarmışdan əvvəl onun yaradıcılarından biri televiziya ilə çıxış edib demişdi ki, bizim filmə personajların adı filmlərdəki kimi kadrda daxil olub danışacaqlarını güman edən tamaşaçılar yanılacaqlar, çünki bu filmə personajlar, ümumiyyətlə, danışmırlar, vəziyyəti oynayırlar. Bu kiçik arayışdan sonra adama belə bir təəssürat yaranırdı ki, təqdim olunacaq film səssiz filmdir, ənənəvi mövzunun yeni səssiz ekran yozumudur. Əfəndi, filmin nümayişi başlayarkən, bu "səssiz yozumun" bütün parametrləri aşkara çıxdı: məlum oldu ki, burada aktorlar haqqıqatən danışmırlar, yalnız oynayırlar, bütün bu kadrılar isə "Leyli və Məcnun" operasının fonqram səsləndirilməsi ilə montaj olunub. Başqa sözlə, film boyu biz Üzeyir bəyin operasını dinləyir, filmin müəlliflərinin təklif etdikləri sözsüz, səssiz oyuna tamaşa edirik. Müəlliflər, eləcə də bəzi tonqıldıcılar bunu ekran sənətində də yenilik, orijinal üslub kimi səciyələndirib təqdir edirlər. Amma aydın məsələdir ki, təbiiq olunan üsulun yeniliyi avtomatik olaraq onun nəticəsinin də orijinallığını şərtləndirmir və bizcə, haqqında söhbət gədən film məhz bu baxımdan zəif təsir bağışlayır. Məsələ burasındadır ki, filmə bütün vokal partiyalarının kadr arxasından səsləndirilməsi təsvir və səs sirlərini bir-birindən uzaqlaşdırılması, onların təhkiyədə avtonom funksiya kəsb etməsinə gətirib çıxarmışdır.

Əvvəla, ona görə ki, kadr arxasından eşidilən səh həç də həmişə personajların daxili monoloqu kimi qavranılmır və belə məqamlarda vizual və akustik elementlər arasındakı disharmoniya dərhəl hiss olunur. Məsələn, Leyli və Qeysin bir-birini qeyri-adi vurğunluqla seyr etdikləri epizodda kadr arxasından eşidilən vokal partiyaları onların daxili səsi kimi qəbul etməklə: əsiqlər bir-biri ilə gözəl vasitəsilə danışsınlar, onların daxili nitqi isə musiqi və poetik nitqin dili ilə reallaşsın. Lakin Qeysin atəti, anası, Nofəl, yaxud Leylinin öz anası ilə söhbət etdikləri səhnələrdə bu prinsip pozulur, təsvirlə səs

arasındakı əlaqənin eklektik xarakteri dərhəl üzə çıxır.

Təsvirlə söz siyasının bu sayaq mexaniki montajı əlaqənin ritminə, metro-ritmik ölçülərinə də təsirsiz qala bilməzdi. Ayrı-ayrı situasiyaların, səhnələrin təsvirində həmin situasiyaların öz məntiqindən irəli gələn ölçülər yox, təsviri müşayiət edən səs siyasının ölçüləri əsas götürüldüyündən, təsvirlə səs uzaqlaşdırmaq üçün epizodu süni şəkildə uzatmaq, yaxud qısaltmaq ehtiyacı filmi vahid təhkiyə ritmindən, tempindən məhrum etmişdir.

Ü.Hacıbəyov operanı yazanda heç şübhəsiz ki, bu janrın estetik tələblərini əsas götürmüş, vokal partiyalarının mətnlərini məhz səhnəqrafıya sənətinin prinsipləri ilə işləmişdir. Operada bilavasitə səhnədə oxunan partiyalar spesifik səhnə mizanlarının müyyənləşməsinə də əsas rol oynayıb. "Leyli və Məcnun" filmi isə film-opera kimi yox, eyni vaxtda mövzunun həm kinematografıya, həm də səhnəqrafıya planında yozan eksperimental janr kimi düşünüldüyündən ekran mizanları da parakəndə və sitləmsiz təsir bağışlayır. "Leyli və Məcnun" film-opera kimi – vokal partiyalarla təsvir siyası arasında əlaqələrin zəifliyinə, film kimi isə – vokal partiyaların təsvir siyası ilə sintez olunmadığına, kadr arxasından eşidilən səsə estetik funksiyası tam aydınlaşdırıldığına görə uduzur.

"Leyli və Məcnun" filmində poemadan gələn motivlərin kino dili ilə ifadəsi planında maraqlı doğuran səhnələr də yox deyil. Bizcə, filmə ağ rəng effektlərindən, samanın sonsuzluğu fonundan uğurla istifadə olunmuşdur. Qəhrəmanların ruhu məhz Ağ ağacın dibindən samaya qalxır. Ağ ağacın dairələni Günəş, Yer şəkli almaları isə artıq fikrin poetik ifadə tərzidir və bu, məhəbbət dastanının səmavi-platonik səciyyəsinə soraq verir.

Azərbaycan kinosunda baş qəhrəmanı tarixi şəxsiyyət – şair olan iki film də var: "Nəsimi" filmi. Milli bədii təfəkkürümüzün bu iki nəhənginin tələyindən bahs edən filmlərdə poetik mətnin təhkiyədəki mövqeyi ilə bağlı bəzi məqamlara diqqət yetirək.

"Nəsimi" filmində böyük Azərbaycan mütəfəkkirinin ekran obrazının yaradılması üçün seçilən vasitələr onun fəlsəfi və siyasi

görümlərini uğurla əks etdirir. Kamil insan haqqında fəlsəfi konsepsiya, maddi və mənəvi dünyaların "Nəsimi modeli", haqq qovuşmağın xurafat və fanatizmdən fərqli yozumu filmdə hökəmdarlara dərs keçən, onlara əbədiyyət qanunlarını anlatmağa çalışan gənc filosofun mübarizəsinin son məqsədi kimi diqqət markasına çəkilir. Lakin Nəsimi ilk növbədə böyük şair, söz ustası idi: onun ictimai-siyasi, fəlsəfi görüşləri də poetik sözün güdrüti ilə ifadə olunub. Bəlkə elə buna görə də filmə bir neçə dəfə şairin qəzəllərinin səsləndirilməsinə ehtiyac duyulur, özü də bu zaman Nəsimi yaradıcılığının məzmun, estetik ideal dairəsi mükəmməl qədər genişliyi ilə götürülür. Nəsimi "şair, könlümüzdə qəzəl düşüb" deyəni hürrələrin könlünü xoş etmək üçün ul çalın Fatimayə baxa-baxa "Üzünü mənədən nihan etmək dilərsən, etməgil" mısrası ilə başlayan qəzəli söyləyəndə lirik əşqə misralar onun lirik şairliyini ön plana çəkirsə, "şair, mənə vəsf et", – deyəni Şəmsə oxuduğu –

*Sani bu hüsn camal, hüsn kamal ilə görüb,  
Qorxdular haqq deməyə, döndülər, insan  
dedilər –*

misraları artıq "ən böyük haqq mənonəm" deyəni yeni təfəkkür sahibinin panteist fəlsəfi görüşlərinin ifadəsidir. Ustadı Naimi edam olundu, Nəsiminin bədhəhatən dediyi qəzəl, Nəsiminin özünün edam səhnəsində onun hayırdığı –

*Məndə sığar iki cahən, mən bu cahana  
sığmazam,  
Gövhəri-laməkən mənəm, kövhü-makana  
sığmazam –*

beysi, eləcə də həmin qəzəlin Nəsimi tərəfdarları tərəfindən deyilən digər beylləri – Nəsiminin ideali, məqsədi, məramı barədə assosiativ duyğular oyadır. Lakin bütünülklə bu şeir parçalarının filmə səslənməsi təhkiyənin poetik mahiyyətini şərtləndirmir. Çünki "Nəsimi" filmi poetik ifadə vasitələrinin, metaforik dilin üstün rol oynadığı üslubda yox, realist-nərsi üslubda çəkilmişdir. Daha doğrusu, filmə Nəsiminin poetik sözü yox, onun fəlsəfi, etik görüşləri

əsas götürülmüş, dünya şairin iç almindən, onun obrazlar sisteminin prizmasından deyil, Nasiminin mübarizə apardığı, fəaliyyət göstərdiyi mühiti kənardan, neytral mövqedən izləyən müşahidəçinin baxış nöqtəsindən göstərilmişdir. Elə buna görədir ki, şairin əsərlərində poetik tərzdə ifadə olunan haqqıqlar filmdə onun özü tərəfindən fəlsəfi traktat dili ilə söylənilir, şairin poeziyası aparıcı ekran vasitəsinə çevrilir.

Hələ film üzərində iş prosesində quruluşçu rejissor Həsən Seyidbəyli müsahibələrinin birində demişdi ki, hər rəng və rəng çaları psixoloji vəziyyətin ifadəsidir. Bu, müəyyən mənada filmə poetiklik gətirir. Bizim filmə bu poetiklik yerinə düşür. Axı, biz şair ömrünü əks etdiririk. Çalışacağıq ki, istifadə etdiyimiz rənglər olvan, "çağırın" rənglər olmasın, ekzotik təsir bağışlamasın, dövrün ruhuna uyğun olsun, onu tamamlasın.

Təəssüf ki, rejissorun dedikləri bir niyyət olaraq qalmışdır. Çünki "Nəsimi" filmində rəng poetik ifadə vasitəsi funksiyasından çıxış edə bilmir.

İkiseriyalı "Nizami" filminin rejissoru Eldar Quliyev isə mövzunun rejissor yozumunu xarakterizə edərkən demişdir ki, "Nizami" kino-filmində şairin həyatını müəyyən xroniki parçalarla göstərmək məqsədi güdməmişik. Nizamının şəxsiyyətini, poeziyasını, daxili aləmini canlandırmğa çalışmışıq. Kütləvi səhnələrə az yer verməklə, kamera əsəri yaratmaqda əsas məqsədimiz diqqəti baş qəhrəmanın daxili aləminə yönəltməkdir. Buna görə də filmə şair qəhrəmanları – Leyli və Məcnun, Nüşabə, İsgəndər və başqaları ilə əhatə olunmuşdur.

Göründüyü kimi, film mütəllifləri bir tərəfdən Nizamının həyatını, digər tərəfdən isə onun daxili dünyasını, poetik obrazlar aləmini bədii tədqiqat mərkəzinə çəkərək, qarışıq təhkiyə dilinə malik film yaratmağa çalışmışlar. Təbii ki, yaradıcılıq məqsədinin belə geniş miqyası filmə ifadə planına da təsiriz qalmamışdır. Bütün film boyu təqdim olunan hadisələr Nizamının yaşadığı, hərsəkət etdiyi real məkan və onun subyektiv yaşantılarının ifadəsi kimi təzahür edən irreal məkan hüduqlarında cərəyan edir. Birinci planda baş verən hadisələr – Niza-

minin dövrü, mühiti, bu mühitin sosial-mənəvi səciiyyəsi, ikinci plandakı hadisələr isə Nizamının arzuları, poetik dünyasının ifadəsi baxımından əhəmiyyətliyədir. Lakin rejissor öz yaradıcılıq məqsədinin estetik ifadəsi üçün orijinal vasitələr tapmadığından, filmin montaj həllində şablon sxemlərdən yaxa qurtara bilməmişdir. Ümumiyyətlə, filmlərimiz üçün xarakterik olan qüsür nitqin, istər dialoqların, istərsə də mono- loqların məhz sözlün çatdırılması olduğu haqqıqlar əvəzinə, artıq məlum, yaxud gözlənilən informasiyanı çatdırması "Nizami" filmində xüsusilə qabarıq duyulur. Burada artıq tamaşaçıya tanış personajların konkret situasiyalarda nə deyəcəyi, nə edəcəyi, necə danışacağı, bu və ya digər məsələyə hansı münasibət bildirəcəyi dərhal hiss olunur, hər şey gözlənilən, ehtimal olunan variant üzrə gedir. Halbuki, bədii informasiyanın təsirliyi onun proqnozlaşdırılmayan gözlənilməz dərəcəsi ilə düz mütənasibdir.

Filmə birinci planda cərəyan edən hadisələrin ifadə tərzində də qüsür var. Belə ki, baş qəhrəman psixoloji durumun ən təbəddülətli məqamlarında da daim kameradan uzaqdadır, həmişə orta və ümumi planda görünür. Başqa sözlə, kamera onu duymur. Əgər kamera şair olan baş qəhrəmanı duymursa, bu filmin başqa hansı uğurlarından danışmaq olar?

Filmə səslənən poetik mətn parçaları Nizamının düşüncələri, daxili monoloqu kimi verilib və bu səs həmin mətnlərin vizual variantını müşayiət edir. Elə isə sual olunur: sözün çatdırıldığı informasiyanı, əlavə təsvir illüstrasiyaları vasitəsilə təzədən sözlə "məhkəmlətməyə" nə ehtiyac vardı?

Şeir dilinə dilçilik prizmasından baxanda ayır-ayır şeirlərdən sənətkarçasına istifadə edilməsinin şahidi olurduq. Şeir dilindəki obrazlılıq, poetiklik, ekspressivlik, emosionallıq məhz dilin estetikasından gəlir. Burada nitqin bütün normaları (fonetika, leksika, qrammatika) fikrin obrazlı, poetik ifadə vasitələrinə çevrilmişdir.

**Nəticə.** Kinofilmlərdə işlədilən şeirlərdə hər bir sözün, ifadənin semantikasından geniş istifadə olunur. Buna görə də hər bir söz, ifadə şeirlərin dilində bədii ifadə və təsvir vasitəsi kimi çıxış edə bilər. Həm də onların dili leksik

layların müxtəlifliyi, zənginliyi və rəngarəngliyi ilə səciiyyəvidir. Burada müxtəlif leksik laylara məxsus olan sözlərin poetik mahiyyəti, gəniş ifadəlilik imkanları ədəbi dilimizin normaları çərçivəsində müəyyənəşir.

Filmlərdə istifadə olunan şeirlərin dilində terminoloji leksikanın da xüsusi yeri vardır.

## ƏDƏBİYYAT

1. "Yeddi oğul istərəm" bədii filmi, 1970.
2. "Nəsimi" bədii filmi, 1973.
3. "Nizami" bədii filmi, 1982.
4. "Aygün" televiziya filmi, 1960.
5. "Leyli və Məcnun" televiziya filmi, 1961.

## POETIC LANGUAGE AND ITS ESSENCE IN FILMS

### Summary

The article is devoted to the main issue in the films. There are some interesting moments in the semantic level of visual speech and metaphorical languages. Indeed, the fact is that in addition to the absolute importance of other things, there is also a sense of semanticism in poetry and cinema.

It is noteworthy to say that either in poetic text or in the screen text various comparisons in horizontal direction are always same. Combined words turn into phrase and combination of these phrases makes sentences in film language, the sentences become concrete thought.

Thus throughout phonographic text, words, phrases that are combined, turn new quality – expression of certain opinion. In other words, assembly of words, phrases, sentences on lexical meaning occurs in the film script. All these and other issues take particular place in the article.

**Key words:** text, film script, pronunciation, theory, lexical compositions, similar method, structure

## ПОЭЗИЯ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В КИНОФИЛЬМАХ

### Резюме

Статья посвящена важной проблеме кино: несколько интересным моментам о семантическом уровне визуальной речи и метафорических элементов языка. Тот факт, что речь, в дополнение к её обычному значению приобрела другие значения, также обогащает семантику в поэзии и кино.

Следует отметить, что различные сравнения, проводимые в текстах на экране, всегда дают одинаковые результаты. Комбинация выражений создает предложение в кино и предложение превращается в конкретную идею. Таким образом, создается событие по всему фонографическому тексту: слова, выражения в сочетании с новым качеством производят преобразование определенной лексической системы. Другими словами, в кино-сценарии собраны слова, фразы, предложения с лексическим значением. Все эти и другие проблемы особенно актуальны в статье.

**Ключевые слова:** текст, киносценарий, произношение, теория, лексическая композиция, подобный метод, структура