



BU KİNO Kİ VAR...

AZƏRBAYCAN KİNOSUNDA MULTİKULTURALİZM



2 1 iyun 1898-ci ildə – Lümyer qardaşlarının “La Sota vağzalına qatarın gəlməsi” hadisəli informasiya süjetinin nümayişindən iki il yarım sonra Bakıda fotoqraf A.M.Mişonun çəkdiyi “Qatarın Sabunçu vağzalına gəlməsi” süjeti mövzunu təkrarladı. O, 27 iyul 1898-ci ildə gecə saat 23-də Bibiheybətdə tacir Y.V.Vişaunun neft mədəninə baş verən yanğının çəkilişlərini həyata keçirməklə hadisəli reportajın təməlini qoydu. Parisdəki kino muzeyində qorunub saxlanılan Bibiheybətdəki neft mədəninə baş verən yanğın kadrları Bakının – Azərbaycanın multikulturalizm kimi tarixi mərhələyə ayaq qoymasının vizual simvoluna çevrildi.

2 avqust 1898-ci il tarixli “Kaspi” qəzetindəki “V.I.Vasilyeva-Vyatskayanın teatr-sirkində A.M.Mişonun Parisdə keçiriləcək Ümumdünya sərgisi üçün hazırladığı “Orta Asiya və Qafqazın canlı fotoları” nümayiş etdirilir” məlumat artıq multikulturalizmdən doğan mədəniyyətlərarası əlaqənin ictimai fikrin formalaşması prosesinə daxil olduğunu təsdiqlədi.

“ Bu canlı kinokadrlar mədəniyyətlərin müxtəlifliyi elementlərini – “Bibiheybətdəki neft mədəninə yanğın” hadisəli reportaj, milyonçu H.Z.Tağıyevin sifarişlə çəkilmiş “Əlahəzrət Buxara əmirinin “Böyük knyaz Aleksey” gəmisində yola salınması” müşahidə, “Qafqaz rəqsi” konsert, “İlişdi” qısametrajlı oyun filmi isə komediya janrında – üzə çıxardı. Çəkiliş prosesində kamera və çəkiliş anları gizlədilmədiyindən ekrandakı müxtəlif millətlərdən olan adamların özlərini dartıb dayanmaları, baş əyib salam vermələri, kameraya tamaşaçıya əl etmələri informasiyanın ilkinliyini mədəniyyət müxtəlifliyində önə çəkdi.

XX əsrin əvvəllərindən kinoxronika materiallarında xalq meydan oyunları, kəndirbazlıq, xoruzdöyüşdürülməsi, it boğuşdurulması kimi mədəni, sənaye-aqrar istehsalla bağlı iqtisadi, tətillər-nümayişlər kimi siyasi mövzuların sənədliliyi mədəniyyətlərin müxtəlifliyi elementlərinin, izlənilməsinə imkan yaradır. 1905-ci ilə qədər fransız və ingilis kino şirkətlərini təmsil edən Feliks Mesqişin bir neçə dəfə

Bakıda çəkilişlər aparması da məlumdur. 1907-ci ildə fransızların “Pate qardaşları”, “Qomon”, “Ekler”, italyanların “Çines”, “Ambrozio”, danimarkalıların “Nordisk”, almanların “Mester”, amerikalıların “Vitoqraf” kino şirkətlərinin Moskvada nümayəndəliklərinin açılması əylətlərin, o cümlədən Azərbaycanın da multikultural mənzərəsinin vizual həllini verdi. Həmin il “Qomon” kino şirkətinin çəkdiyi “Üçüncü Dövlət Duması” sənədli filmində Bakı, Yelizavetpol quberniyalarından ifrat sağçı F.Ftimoşkin, daşnak İ.Ysaqatelyanla yanaşı, yeganə azərbaycanlı, kadetlərə yaxın Xəlil bəy Xasməmmədovun da ekranda görünməsi siyasi idarəçilikdə millətlərarası münasibətlər faktorunun qabardığını səciyyələndirir.

8 mart 1917-ci ildə Saratovdan sürgündən qayıdıb Fəhlə Deputatları Sovetinin sədri seçilərək törədilən daşnak-bolşevik qırğınının başında duran S.Şaumyanın çıxışının düşmən qüvvələr tərəfindən həmin lentə alınması siyasi idarəçilikdə demografik balansın pozulması faktorunu təsdiqlədi. Dünya müharibəsinin sonlarında Qırmızı Xaç Cəmiyyətinin tələbi ilə Nargin adasındakı türk əsirlərinin acınacaqlı həyatını əks etdirən kinoxronika materialları isə regionda türk-azərbaycanlı faktorunun təhlükəyə məruz qaldığını təsdiqlədi.

1920-ci ilin 28 aprelində Azərbaycanın müstəqilliyinə son qoyan bolşeviklərin təbliğatına yönəlmiş “Qırmızı ordunun Bakıda paradı” kinojurnalı ilə ekran tariximiz siyasi liderlərin portretlərinə əsaslanan yubileylər mərhələsinə qədəm qoydu. 1921-ci ildə yaranan “Sovet Azərbaycanının ildönümü” kimi sənədli yubiley filmi təbliğat funksiyalı plakat janrını önə çəkən sosrealizmin diktəsi idi. Tədrisən kinomuzda əsasən istehsalat mövzusu önə keçsə də, “Kalininin Bakıya gəlişi” (1923), Leninin həyat yoldaşı Nadejda Krupskaya ilə bolşevik yazıçı Demyan Bedninin Azərbaycana səfərinin də əlavə olunduğu “Mədənci-neftçilərin istirahəti və müalicəsi” kimi sənədli filmlərdə millətlərarası münasibətlər faktoru arxa plana atılıb.

“Qız qalası” əfsanələrindən birinin motivləri əsasında C.Cabbarlının yazdığı, “Maarif və mədəniyyət” jurnalının 1923-cü il 4–5-ci nömrələrində çap olunmuş poema əsasında “Qız qalası haqqında əfsanə” adlı 2 seriyalı film (ssenari müəllifi H.Breslav–Luvre, 1923) diqqəti multikultural münasibətlərin təzahürü baxımından cəlb edir. Belə ki, ziddiyyətlərin kəskinləşdiyi nadir hadisə – atanın qızına vurulması, poemada olduğu kimi, filmdə də dramaturji həllini tapır və yaranmış faciəvilik qəhrəmanların sarsıntılına səbəb olur. Hadisələri yüksək bədii səviyyədə həll edən müəllifin milli təəssübkeşlik etik-əxlaqi kateqoriyalarından yüksəkdə dayanması müqabilində bu analogiyasız dramaturji model poemada bədii həllini tapsa da, səssiz kino ziddiyyətlərin mübarizəsini göstərməkdə aciz qalır. Hadisələrin inkişafı və obrazlar “Qız qalası” poemasının təkrarı olsa da, ssenari sosrealizmin burjuva janrı adlandırdığı melodrami sovet ideologiyasının təbliğat funksiyasına tabe etdirir. Səməd xan (Qantəmir) xalqa zülm edən, insan kəllələrindən qalalar tikdirən, qanıçən və eyş-ışrətlə məşğul şərəfsiz kimi təqdim olunur. İğtişaş və üsyanla bağlı epizodlar ön plana gətirilərək inqilabi mövzunu qabardır. Hadisələrin düyünü xanın qızına evlənmək məqsədi kimi kəskin ziddiyyət üzərində qurulur. Xanın dramaturji zirvədə qızın sevgilisi, üsyan başçısı tərəfindən öldürülməsi ictimai motivi artırır. Bu ölümdən xəbərsiz qızın, atasının biabırçılığına dözməyərək özünü qaladan atması mövzunu finala çatdırır.

İnqilabın baş tutması əsas dramaturji hadisə kimi yeni ideologiyanın sənət ekvivalenti olan sosrealizmin tələbinə cavab verir və formaca milli, məzmunca sosialist əsər yaradır. Formaca milli atributlarla zəngin geyimlər, qala, saray kimi interyerlər məzmunca sosialist inqilabının həyata keçirilməsinə xidmət edir. Şifahi xalq ədəbiyyatına əsaslanan mükəmməl əsərin təbliğata çevrilməsi millətlərarası münasibətlərə barmaqarası baxan gəlmə müəlliflərin müstəmləkə psixologiyasını nümayiş etdirir.

Yeni təsvir estetikası, dramaturji model, rejissor həlli və nəhayət, kütləvi səhnələri ilə multikultural palitra yaradan səslı kino da millətlərarası münasibət sistemində nüfuz edə bilmədi. Yeni dramaturji model səssiz kinonun obrazlı dilindən uzaqlaşaraq dialoqlar üzərində quruldu, rejissor həlli teatr tamaşaçısı görümünə uyğun obyektiv kamera prinsipinə tabe oldu və təsvir planlarının süjet xətti üzrə növbələşdiyindən mahiyyət arxa plana keçdi. Süjet xəttinin diktəsi ilə yeni aktyor plastikası formalaşaraq daxili elementlərdən, mimikadan, jestdən, him-cimdən və nəhayət, mətnarası pauzadan istifadəni öyrəndi. Bununla belə, süjet xətti və mətn səssiz kinonun montaj üsulu əsasında formalaşmış təsviri yeni audiovizual strukturda mexaniki təqdim etdi. Filmlərin strukturunda çarpaz planlarda verilən “danışan başlar” mühitin mənzərəsini yaratmalı olan audiovizual təhkiyənin təqdimatına maneçilik törədirdi. Səssiz

kinoda fəaliyyətin zahiri əlamətləri nəzərə alınırıdysa, səslı kinonun dramaturgiyası insanın dərin psixoloji aləminə nüfuz etməyə imkan yaratdı. Səssiz kinoda hadisələr keçmiş zamanda – baxdı, keçdi, getdi, oyandı kimi təsvir olunurdysa, səslı kino dramaturgiyasında indiki zaman əsas götürülür və sanki ekran hadisələrindən reportaj verilərək tamaşaçıyı iştirakçıya çevirir.

Ötən əsrin 20–30-cu illərində özünün təbliğat mexanizmində kinonun imkanlarından hərtərəfli bəhrələnməyə çalışan yeni hakimiyyət, “Bakıda tramvay yolunun salınması və açılışı”, “Culfa – Bakı yolu”, “Trotskinin Bakıya səfəri”, “Xalq torpaq komissarlığı”, “Xəzər gəmiçiliyi”, “Fəhlə məişəti”, “Şaxsey-vaxsey”, “Bibiheybətə, Suraxanıda qaz fontanları”, “İngiltərə parlamentinin nümayəndələri Bakıda”, “Nəriman Nərimanovun dəfni”, “Sergey Yesenin Bakıda”, “Birinci türkoloji qurultay”, “Maksim Qorki Bakıda”, “Cəfər Cabbar-



lının dəfni”, “26 Bakı komissarının güllələndiyi yerə yürüş”, “Mürsəlli daşqını”, “İliç buxtasında qaz fontanı”, “Qara şəhərdəki neft çənələrində yanğı”, “Dənizdə neft yanğı”, “Bakı SSRİ-nin incisidir”, “1 May 1925-ci il”, “Azneftin 5 illiyinin təntənəli iclası”, “Neft sənayesinin milliləşdirilməsinin 10 ili”, “Mədənçilər ittifaqının 20 illiyi”, “Oktyabrın 10 illiyi”, “Azneftin 10 illiyi”, “Həmkarlar ittifaqının 10 illiyi”, “Milisin 10 illiyi”, “S.Orconikidze adına Azərbaycan diviziyasının 10 illiyi” kimi hadisəli reportajlar, operativ informasiya kinojurnalları ilə dövlətin siyasi sifarişini yerinə yetirdi. Ekstensiv təsərrüfata yönələn, planları süni şəkildə şişirtməklə yalançı qəhrəmanlar becərən Staxanov hərəkətinin təsiri ilə sosializmi mədh edən ziddiyyətsiz oçerk janrındakı bu kinojurnalların bir çoxu analitik yubiley filmlərinə çevrildi. Yerli əhalinin yaşadığı, keçmişin mirası kimi qələmə verilən miskin məişət fonunda qırmızı ordunun paradi, zəhmətkeşlərin əməyi, dövlət planlarının yerinə yetirilməsinə dair yığıncaqlar, partiya liderlərinin portretlərinin yeni dövrün qüdrəti kimi göstərildi



bu sənədli filmlərdə təbliğat funksiyası plakatçılığı önə çəkdiyindən həyat hadisələri, insan taleləri və əlbəttə ki, multikultural dəyərlər arxa planda qaldı. "Sovet xalqı" anlayışının formalaşması prosesinin milli azlıqların mədəni dəyərlərini unutdurması fonunda ekoloji fəsadlarla, yoluxucu xəstəliklərlə mübarizə, yeni istehsal sahələrinin formalaşması kimi mövzuların elmi-kütləvi filmlər şəklində tirajlanması yeni ideologiyanın sosial ədalət prinsipi ilə səsleşdi. Belə ki, elmi-kütləvi, tədris filmlərinin istehsalı texniki tərəqqinin, qabaqcıl istehsalın, tarixin, mədəniyyət və incəsənətin müxtəlif sahələrini vizual təsvirdə kütlələrə çatdırmaqla mütərəqqi dəyərlərin üzə çıxmasına şərait yaratdı. Kənd təsərrüfatında ziyanvericilərə qarşı mübarizədən, istehsalın mərhələlərindən, meliorasiya-suvarma sisteminin təkmilləşdirilməsindən bəhs edən "Çəyirtkə ilə mübarizə", "İpəkçilik", "Pambıqçılıq", "Tütüncülük", "Üzümcülük və şərabçılıq", "Taxıldöymə", "Silos yemi", "Sovet subtropikləri", "Köçərilik", neft hasilatını əhatələndirən "Gil məhlulu", "Qazmada təhlükəsizlik qaydaları", "Neft simfoniyası", tibbə dair "Gözlərinizi qoruyun", "Qanköçürmə", "Traxoma", "Malyariya", idmanın müxtəlif sahələrindən "Üzgüçülük", "Velosiped yürüşü", "Azərbaycan atları", "Motosiklet yarışı" elmi-kütləvi, tədris filmləri maarifçilik funksiyasını uğurla yerinə yetirməklə kino salnaməsini zənginləşdirdi.

Bununla belə, mədəniyyətlə bağlı kinojurnallarda multikultural dəyərlərin illüstrativ şəkildə olsa belə ekrana gəlişi nəzərdən qaçmayıb. "Azərbaycan incəsənəti" (1934) adlı 4 hissəli film-konsertdə kolxozçular qarşısındakı çıxış kimi təqdim olunan gəncəli aşiq Yusifin "Kərəm gözəlləməsi" üstündə oxuduğu "Yaxan düymələ" nəğməsinin təqdimatında auditoriyanın ekrana gəlişi mühitin sosial-mədəni sənədinə çevrildi. İkinci hissədə "Heyratı" ritmik muğamının ifasında xanəndə Cabbar Qaryağdı oğlunun sağ əlinin baş barmağını dodaqları ilə yaşlayıb qavalının sağanağına dirəməklə oxuması analogiyasız milli ifa mədəniyyətinə xas obrazlı təsvir həllini vizuallaşdırır. Bu filmə Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun", M.Maqomayevin

"Şah İsmayıl", Qliyerin "Şahsənəm" operalarından parçalar milli musiqi sənətimizin kino salnaməsinin yaranmasında müstəsna əhəmiyyət daşıyır. "Bakı işçi teatrının 15 illiyi" (1936), "Azərbaycan aşığı" (1938), "Yaşasın Azərbaycan artistləri" (1938) kinojurnallarında isə tanınmış sənətkarların ifalarının ekrana gətirilməsi fonunda bölgələrdəki tamaşaçı auditoriyasının ekrana gəlişi multikultural dəyərləri passiv şəkildə olsa belə kinoxronikaya gətirir. Elmi-kütləvi filmin səyahət tipində hazırlanmış "Azərbaycana səyahət", "Atəşpərəstlər məbədi", "Küləklər şəhəri", "Azərbaycan", "Lökbatan", "Quş qorluğu", "Dağlıq Qarabağ", "Xınalıqların qonağı", "Şuşa kurtort mərkəzidir", "Zaqatala" kimi ekran materiallarında da multikultural dəyərləri izləmək mümkündür.

1934-cü ildə Dziqa Vertovun "Lenin haqqında üç nəğmə" adlı Azərbaycanda çəkilən ilk səsli sənədli filmdəki sinxronlarda əsas dramaturji ziddiyyət guya hüquqsuz kölə halında yaşayan insanların miqyaslı təqdimatı idi. Beləliklə, əks-mövzu kontekstində olsa da, ekrana gələn müxtəlif azsaylı xalqların Leninin iradəsi ilə yeni işıqlı həyata qovuşması kontekstində səsli mətnin ittihamçı ruhu belə təsvirdəki multikultural dəyərləri kölgədə saxlaya bilmirdi. Köhnə dövrün kadrları üzərində səslənən diktör mətni və sinxronlar zahirən yeni həyatdan məmnunluğu əks etdirsə də, təsvirdəki personajların qururu, qüssəsi, nigarançılığı bədii informasiya kimi ekrandan silinmədi. Ekrandakı monoloji diktör mətni yeni hakimiyyətin sözü, iradəsi kimi səslənsə də, sıxışdırılan təsvir özünün müqavimət gücü ilə illüstrasiyaya dönüşmürdü.

“Mosfilm” və “Azərfilm”in birgə istehsalı, kinorejissorlar – Lev Kuleşovun tələbəsi, səsli film sahəsində təcrübəsi olan Boris Barnetlə ÜDKİ-nin son kurs tələbəsi, Sergey Eyzənşteynin yetirməsi, ilk azərbaycanlı peşəkar kinorejissor Səməd Mərdanovun birgə çəkdiqləri “Ən mavi dənizin kənarında” (ssenari müəllifi K.B.Mints, 1936) filmi kino tariximizin ilk səsli ekran əsəri sayılır. Filmə hadisələrin cərəyan etdiyi Azərbaycan mühitinə, personajların məənəviyyətinə etinasızlıq ziyalılarımızı məyus etsə də, dövrün keşməkeşlərinə göz yummaqla arzuədilən şəən, qayğısız insan həyatının gözəlliyinin tərənnümü kimi bədii yalan müəlliflərin əsas məqsədinə çevrilir.

1 iyun 1936-cı il tarixli “Ədəbiyyat” qəzetindəki “Pis ssenaristin oy alıb gəldiyi yerdə” məqaləsində baxdığı ilk epizodun məzmununu “Qara çadralı türk qadın özündən başqa insan olmayan bir yerdə çadrasına bərk-bərk bürünüb oturmuş, ağzında uzun tənəki çubuğu tüstüləyir, ruzigar qadının yamaqlı tumanını oynadır, qadının cılız baldırları görünür” sadalamaqla filmə Azərbaycanın məsxərəyə qoyulmasına qarşı çıxan ədəbiyyatşünas-filosof Məmmədkazım Ələkbərli “XVIII əsrdə yaşayan kürdlər kimi enli şalvarının tuman bağını ədəbsiz-ədəbsiz yelləndirən, artıq muzey eksponatına çev-

rilmış başmaq geyinib başına onu lotu bambılıya bənzədən papaq qoymaqla sarsaq türk obrazı yaradan" Yusifi öz dilini gülünc şəkə salmaqda, siyasi diktəyə tabe olan müəllifləri isə milli siyasəti anlamamaqda, azlıqda qalan xalqları mədəniyyətsiz, cahil görməyə çalışmaqda təqsirləndirməsi repressiyalara qədərki dövrdə hələ ki ziyalıların ictimai fikrə təsir iqtidarında olduğunu təsdiqləyir. Nəzərə almaq lazımdır ki, film ekranlara çıxdıqdan az sonra, məhz bu məqalənin təsiri və Səməd Mərdanovun təkidi ilə haqqında söhbət gedən ilk epizod filməndən çıxarıldı. Beləliklə, dənizdə tufana düşmüş dənizçilərin güclü dalğalarla mübarizəsini əks etdirən kadrlarda qarşıdurmanın iki gün davam etməsi titrlərdə göstərildikdən sonra xilas edilən iki gəncin adaya çıxarılması ilkin hadisəni səciyyələndirir. Adadakı balıqçı torları, yelkənli gəmilər və balıq ovu mərasimi mühitin mənzərəsini yaratsa da, əsas diqqətin yalnız üç aparıcı personajlara yönəlməsi nəzərdən qaçmır. Özü ilə birlikdə xilas etdiyi tarı əlindən yerə qoymayıb rusca çətinliklə danışan Yusiflə (Lev Sverdlin) Alyoşanın (Nikolay Kryuçkov) göndəriş vərəqələrinin yazıları suda pozulsa da, onların üç ay müddətinə adadakı balıqçılıq kolxozuna ezam edilmələri məlumdur. Hər iki dostun balıqçıların briqadiri Maşaya (Yelena Kuzmina) vurulması rus xalq mahnıları fonunda komik məqamlarla təqdim olunur. Mexanik Alyoşanın sevgilisinə hədiyyə almaq naminə özünü xəstəliyə vurmağı ilə balıqçıların planı yerinə yetirməsində vacib sayılan motorlu qayıqdan imtina istehsal prosesində durğunluq yaradır.

Filməndəki üç əsas personajdan yeganə azərbaycanlı Yusifin "köpəkoğlu" sözünü işlətməsi milli mənsubiyyəti lüzumsuz mətn hesabına göstərir. Sapı qırılaq dənizə düşmüş muncuğun əvəzinə, özünü xəstəliyə vurub işdən yayınaq şəhərdən yenisini alıb gətirməklə Maşanın rəğbətini qazanmaq istəyən Alyoşadan fərqli, "dərdimi dağa desəm, dağ əriyər" məsəlini, boğazını çəkib "mən ölüm" söyləyən Yusif milli göstəricisini bəyan etməkdədir. Əsas dramaturji hadisədə kolxozun yeganə mexaniki Alyoşanın işdən yayınmasının ictimai bəla kimi yığıncaqda müzakirəsi dövrün ruhuna uyğun gəlir. "Filmə Azərbaycan xalqının üçüncü nümayəndəsi yığıncaq zamanı ağzına su alıb oturmuş, adamdan çox kukla təsiri bağışlayan, meşşan tamaşaçıların zövqünə uyğun motal papaqlı və kim olması aydınlaşmayan bir adamdır" yazmaqla qənaətdə haqlı Məmmədşakim Ələkbərli isə bir müddət sonra məhz belə bir iclasın fitvası ilə xalq düşməni sayılmaqla məhv edilir.

Beləliklə, personajlardan birisi azərbaycanlı olsa da, milli mədəniyyət göstəriciləri təhrif olunan film Azərbaycanı təmsil edə bilmədi. Çünki xüsusən otuzuncu illərdə bütün hallarda milliliyə qarşı çıxan sovet kinosunda məqsəd yerli mədəniyyətin təbliği deyildi.

Nəhayət ki, Üzeyir bəy Hacıbəylinin dramaturji modeli klassik qanunlara söykənən "Arşın mal alan" əsərinin ekranlaşdırılması "Azərbaycan mədəniyyəti" məfhumunun parlaq təzahürünə çevrildi. Əsərdəki hər bir musiqi parçasının mətninin belə daxili dramaturji strukturunun mövcudluğu mükəmməl bir filmin ərsəyə gəlməsinə zəmin yaratdı. 21 oktyabr 1943-ildə istehsalata buraxılan "Arşın mal alan" filminin ssenari müəllifi hələ 1937-ci ildə ÜDKİ-nin nəzdində xüsusi ssenari kursu bitirərək iki il Bakı studiyasının ssenari şöbəsinin müdiri kimi çalışmış Sabit Rəhman, quruluşçu rejissorları

isə tanınmış aktyor, rejissor, teatr xadimi kimi 1937-ci ildə qırx üç yaşında ikən ÜDKİ-nin nəzdində rəbfak adlanan xüsusi rejissorluq kursunu bitirmiş, elə həmin il Bakı studiyasında "Ordenli Azərbaycan" sənədli filmini çəkmiş, 1943-cü ildə tamamlanan "Səbuhi" filmində ikinci rejissor işləmiş, bu komediyani vaxtilə Naxçıvanda tamaşaya qoymaqla bütün xırdalıqlarını belə dərindən bilən Rza Təhməsimlə ukraynalı rejissor Nikolay Leşşenko oldu.

“ Filmin ilk epizodunda “Nələndir ney kimi...” ariozasını şövlə oxuyan Əsgərin (Rəşid Behbudov) musiqinin yaranma prosesini uğurla təqdimatı müğənninin şəxsində personaja rəğbət oyadır. Daxili monoloqlu aktyorun əlindəki təsbəhi oynatması, əllərini qoşala-yıb bağrına basması, sifətinin dəyişən ifadəliliyi, duzlu təbəssümlə şirniyyət dolu sini ilə yaxınlaşan nökrəri Vəlini (Lütfəli Abdullayev), nigarançılıq çəkən Gülcəhan xalanı (Münəvvər Kələntərli) süzməsi mizankadri milli çalarlarla zənginləşdirir.

Görmədiyini, sevmədiyini almaq istəməyən Əsgərin sonrakı dövrdə həllini tapan köhnə adət-ənənəyə qarşı çıxması komediya janrının göstəricisinə çevrilir. Gülə-gülə: “Arvad almaq istəyirəm” deyən Əsgərə cavab olaraq ağlaya-ağlaya bacısının vəsiyyətini xatırladan Gülcəhan xalaya qoşulan Vəli isə personaj müxtəlifliyini demoqrafik çalarlarda davam etdirir. Oxuduğu ariozanın mətninə uyğun olaraq çadranı başına salan, üz-gözünü bəzəyən Gülcəhan xala, əlindəki sini ilə ona dəm tutan Vəli bu gün geniş yayılan klip estetikasını etnoqrafik çalarlarla yaradır.

Gülçöhrənin (Leyla Cavanşirova) ariozasında dərdi-qəmi təmsil edən süstlüyü aradan qaldırmaq üçün rejissorun həmə ümumi plana keçərək Sultan bəyin qardaşı qızı Asyanı (Rəhilə Mustafayeva), qulluqçu Tellini (Fatma Mehriyeva) folklor ruhlu mətnin imkanları hesabına kadra salması yerli mədəniyyət toplusunun təqdimatına çevrilir. “Görməsəm, sevməsəm, ərə getməmə!” deyən qəmli Gülçöhrəni ovundurmaq, güldürmək istəyən Asya ilə Tellinin toy mərasimini təsvir edən etüdlər mətnin plastik davamına çevrilir.





Qocalıq əzablarını əyani göstərərək ağrıya-ağrıya otağa girən Sultan bəy (Ələkbər Hüseynzadə) personaj fərqliliyini yerli semantikada yaratmaqla multikultural çalarları daha da qabardır. Dostu Əsgərin dərindən əlac etmək üçün evinə gələrək oxuya-oxuya hal-əhval tutan, paralel olaraq Gülcahan xala, Vəli ilə də ünsiyyətə girməyi bacaran Süleyman (İsmayıl Əfəndiyev) mizan həllini multikultural müstəvidə doğrultmaqla canlandırdığı ekrana yeni ruh gətirir. Məhz onun məsləhəti ilə arşınmalçı qiyafəsində köhnə Bakı küçələrinə düşən Əsgərin rastlaşdığı dəvə karvanı, alış-veriş etmək istəyən yaşlı qadın, həyətdən küçəyə cuman it, hovuzun başına dolanaraq qapıya qaçan çirkin qızın Vəlini ələ salması folklor semantikasının fasiləsizliyini davam etdirir. Hikkəli Sultan bəylə qarşılaşan Əsgərin bir də bu həyətə ayaq basmayacağına söz verməsi ilkin ziddiyyəti sosial müstəviyə ötürür. Və nəhayət, gətirdiyi yaylıqlarla arşınmalçının başına dolanan qızların xorunun hasar üzərindəki Vəlinin gözü ilə izlənməsi demoqrafik zümrələri neytrallaşdıran karnavalı davam etdirir. Qızlardan qurtulub hasardan qonşu həyətə keçən arşınmalçının Gülçöhrəyə həmə vurulması, Çaplınsayağı qaçışla Vəlinin xoş xəbəri Süleymana çatdırmaq istəyi komediya elementlərini karnavalda zənginləşdirir. Baqqal Məşədi İbadın (Mirzə Ağa Əliyev) "Bir molla, üç manat pul, bir kəllə qənd"lə evlənməyi məsləhət gördüyü Sultan bəyin seçdiyi ərzağın pulunu ödəyə bilməməsi bəy statusunun zəifləməsini, malın geriye yığılması isə alverçi zümrəsinin xəsisliyini göstərir.

Tacir Əsgərin geniş zalında obaş-bubaşa vurnuxmaqla qadın məhkumluğunu göstərən Gülçöhrənin xırda fiquru və hüznü ariyası problemin bədii həllini verir. Divardakı qoca portretini gələcək əri sayaraq özünü çilçıraqdan asmaq istəyən Gülçöhrənin arşınmalçının nəğməsini oxuya-oxuya yaxınlaşan Əsgərin boynuna sarılması dramaturji düynünün açılışından xəbər verir. İri plov qazanları, dolu meyvə siniləri, sulu qəlyanlarla başlanan toy şənliyinə dərdini "Kəsmə şikəstə" ilə dilləndirən Tellinin ocaq başında yaş paltarlarını qurutduğu Vəliyə, qızının arşınmalçı ilə qaçmasına qəzəblənən Sultan bəyin Gülcahan xalaya, Süleymanın Asyaya evlənmələri

personajlararası münasibətlərin uğurlu həlli ilə katarsis yaradır, Toylarında rəqs edən zadəgan və kasıb cütlüklərin plastik ifadə fərqi bədiiyli sosial zümrələrin qarşılaşdırılmasında yaradır: pay-pürüşlə, başına pul səpilə-səpilə məclisə gəlib xeyir-dua verən Məşədi İbad dünyanı fəth edəcək digər ekran əsərinin yeni bir musiqi, səhnə, ekran eskizlərini cızır.

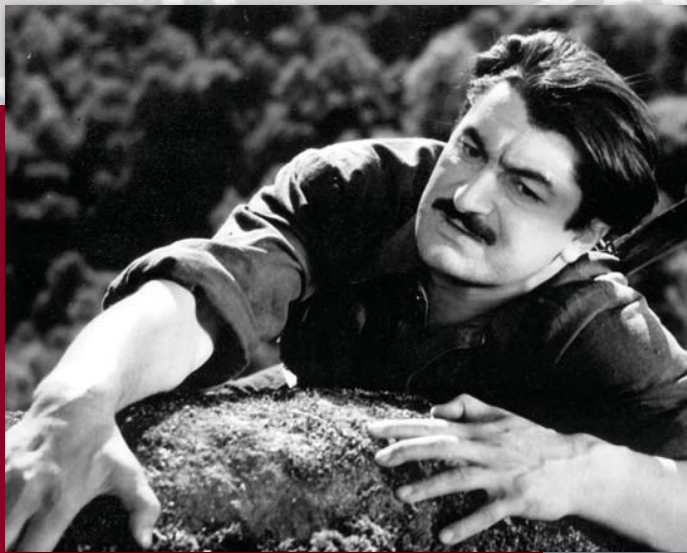
“SSRİ Kinematografiya Komitəsində “Arşın mal alan” filminin ümumittifaq ekrana qəbulunda inqilabaqədərki dövrün pozitiv təqdimatıyla barışmayan Bədii Şura sədri Nikolay Oxlopkovu, Mixail Rommu susdurən Sergey Eyzenşteynin ekran əsərinin sosioloji aspektdən atəşə tutulmasına qarşı çıxmaqla multikultural dəyərləri təqdir edib tərifləməsi vəziyyəti müsbət həll edir.

18 sentyabr 1945-ci ildən ekrana çıxan “Arşın mal alan” filminin dünyanı fəth etməsində dahi Üzeyir Hacıbəylinin musiqisi, dramaturgiyası ilə yanaşı, quruluşçu rejissorlar Rza Təhməsilə Nikolay Leşşenkonun ilkin ədəbi mənbəyə hörmətlə yanaşmaları, quruluşçu operatorlar Əlisəttar Atakişiyevin, Muxtar Dadaşovun plastik ifadə vasitələri (Yuri Şvetslə birgə quruluşçu rəssam da olan Əlisəttar Atakişiyevin geyim eskizlərində sosial mahiyyəti önə çəkməsi), zahiri görkəmi, romantizmi, xəyalpərvərliyi ilə Aleksandr Dümanın (oğul) “Kamelialı qadın” romanı əsasında çəkilmiş eyniadlı filmə (rejissor Corc Kyukor. 1936) amerikalı aktyor Robert Teylorun (1911–1969) yaratdığı Arman Düvalı xatırladan ecazkar səslə Rəşid Behbudovun tacir Əsgəri, sənətə rəqqasəlikdən gəlmiş Leyla Cavanşirovanın (Bədriyyəli) plastik Gülçöhrəsi, ustad Ələkbər Hüseynzadənin Boris Svetlovun quruluş verdiyi lal filmə və səhnədə otuz il ərzində püxtələşdirdiyi Sultan bəyi, kişi xislətli Münəvvər Kələntərlinin “Erkək Tükəzban” imicinə söykənən Gülcahan xalası, hoqqa teatrının ənənələrini yaşadan Lütəli Abdullayevin Vəlisi, rejissor-aktyor İsmayıl Əfəndiyevin zadəgan Süleymanı, xanəndə Fatma Mehraliyevanın yanıqlı səslə, sadəlovh Tellisi, hətta Rəhilə Mustafayevanın həm müti, həm zirək Asyası müstəsna rol oynadı. Və bu müstəsna rolu birləşdirən əsas amil multikultural dəyərlərin qarşısızalmazlıq faktoru idi. “Arşın mal alan” filminin Çin Xalq Respublikası başda olmaqla ölkə xaricində nümayişinin dövlət büdcəsinə gətirdiyi gəlir musiqili filmlərin yaranması tələbatını önə çəkdi. Bununla belə, müharibənin fəsadlarının aradan qaldırılması fonunda kino istehsalına ayrılan cüzi vəsait ölkə kinostudiyalarının fəaliyyətini dondurdu. Paralel olaraq sovet ordusunun qəniməti kimi kinoteatrda geniş nümayiş etdirilən filmlər – o cümlədən dünya kinosunun inciləri bəşəri dəyərləri Qərb kontekstində üzə çıxardı.

“Fətəli xan” (1947), “Bakının işıqları” (1950) filmini istehsal edən Bakı kinostudiyası on il ərzində fəaliyyətsizlik dövrünü yaşayırdı. Qələbədən sonra qənimət filmlərlə tamaşaçı yığan sovet kinoprokatı da daxili bazarda özünün maliyyə imkanlarını genişləndirə bilmirdi. Nəhayət, 1954-cü ildə Ümumittifaq miqyasda keçirilən hind filmləri festivalı əlverişli bazar tapa bildi. Lakin təəssüf ki, kinomuz müstəmləkə rejimindən cəmi yeddi il əvvəl azad olmuş bu ölkənin

ucuz kommersiya filmlərinin musiqi üzərində estetikasının və melodram janrının təsirinə məruz qaldı. Belə ki, Rəşid Behbudovun "Arşın mal alan" filmindəki uğurunun təkrarlanması istəyindən yaranan "Bəxtiyar" filmi (ssenari müəllifləri B.S.Laskin, N.V.Rojkov, quruluşçu rejissor Lətif Səfərov, bəstəkar Tofiq Quliyev. 1955) məhz hind kinosu estetikasının təsiri altına düşməklə ekranımız formalaşmaqda olan ənənədən uzaqlaşdı. Filmin strukturundakı uşaqlıq epizodunda Nataşa (T.Peltser) bibinin və atasının tənbəhlərinə məhəl qoymayıb evdən gedən Saşanın (L.Beliks) çaldığı pianonun müşayiəti ilə Bəxtiyarın (O.Əfəndiyev) hospitaldakı xəstələr üçün "Böyük, qüdrətli Rusiya" mahnısını oxuması mövzunu müstəmləkə psixologiyası kontekstində davam etdirir. Artıq böyümüş, çalışdığı neft mədəninə yeni tanışlar qazanmış Bəxtiyarın üç nəfərlə birgə "Dostluq" mahnısını oxuması musiqini təsvirdən önə keçirir. Neftçi dostların gəldikləri sarayda artıq böyümüş Yusiflə (F.Mustafayev) Saşanın (T.Çernova) da olması personajların əlaqəsini nizamlayır. Bəxtiyarla "Sevgi valsı"nı rəqs edən Saşanın ona musiqi təhsili almaq üçün bəstəkar Rəcəbovun yanına, konservatoriyaya getməyi məsləhət görməsi problemi yol göstərən xalqın məsləhəti kontekstində gündəmdə saxlayır. Saşanın eynən uşaqlıqdakı kimi fit çalması ilə təqdim olunan mahnılar bolluğu hadisələri ləngitməklə film-konsert janrına meydan verir. Neft daşlarının təsviri altında səslənən "Dənizçilər" mahnısı struktura uyuşmayan əmək motivini film-konsertdə davam etdirir. Dənizdəki sənaye peyzajları fonunda hərəkət edən yük avtomaşınındakı dəmir boruların üstündəki Bəxtiyarın katerdə üzən fəhlə dostlarını papağı ilə salamlaması da təsviri musiqiyə tabe etdirir. Öz fəaliyyət rəhbəri Ağabalanın (A.Gəraybəyli) komissiyanın gəlişinə görə qohum-əqrəbasından yaratdığı dərnək üzvlərini danlaması problem təəssüratını dedramatizasiya dövrünün icazəli müstəvisində yaradır.

...Neftçi dostların konservatoriyaya gətirdikləri Saşanın Bəxtiyarın oxuduğu klassik musiqini dinləməklə qələbəni fitiylə büruzə verməsi heyranlığın təzahüründən, Yusifin gətirdiyi şampan şərablərinin, avtomaşının təkərlərinin partlaması isə şərin iflasından xəbər verir. Finalda sevgililəri qovuşduran "Əziz dost" mahnısının yenidən səslənməsi xoşbəxt sonluğu səciyyələndirir.



Həsən Seyidbəylinin "Kənd həkimi" povesti əsasında çəkilmiş "Qızmar günəş altında" (ssenari müəllifi Həsən Seyidbəyli, quruluşçu rejissor Lətif Səfərov. 1957) filmində əsas ziddiyyətin personajlarla təbiət arasında baş verməsi məkan həllini önə çəkir.

Pələngin dağkeçilərinə hücumu ilə qayaların uçmasından axar suyun qarşısının kəsilməsi, çayın yerli-dibli yox olması əsas dramaturji hadisəni yaradan problemi gözünü səciyyələndirir. Əkin sahələrinin susuz qalması, vaxt tələb edən kanalların çəkilməsi vəziyyətin çıxılmazlığını göstərdiyi məqamda keçmiş çoban, indi ferma müdiri, gələcək kolxoz sədri Eldarın (Ə.Məmmədov) itmiş çayın dəhnəsini əlçatmaz dağlarda axtarması "qəhrəmanlığın" təzahürünə çevrilir. Sevimli fermasına baş çəkərkən Eldarın sevgilisi Nərmənəyə (T.Əzimova) oxuduğu mahnı musiqinin strukturdakı aparıcı mövqeyini vurğulayır. Qəflətən uçquna düşərək nitqini itirən Eldarın müalicəsi üçün şəhərdən göndərilən həkim Aydınla (Ə.Fərzəliyev) xüsusi savadı olmayıb sadəcə xəstələrdən pul qoparan yerli feldşer Mürsəl (C.Əliyev) arasındakı ziddiyyət əsas hadisədən kənarda qalsa da, musiqi xətti solğunlaşan əsas hadisəni tənzimləməyə cəhd edir. Eldarın dilinin açılacağını kəndə car çəkən komsomolçu Gülpərinin Aydınla ünsiyyətinin belə mahnılarla təzahürü drammatizmi arxa plana atır. Bununla belə, çay plantasiyasında kollardan çay yığan qızların solo və xorla oxuduğu mahnılar talış folkloruna məxsus elementləri struktura qoşmaqla multikultural dəyərləri qabardır. Müalicə naminə Eldarda sarsıntı yaratmaq istəyən Aydının Nərmənəyə onu sevmədiyini deməyi məsləhət görməsini onları pusan mühəndis Cəlalın eşitməsi dolaşq ziddiyyət doğurması fonunda musiqinin əsas hadisələrdən kənarda qalması ilə nəticələnir.

Ötən əsrin yetmişinci illərindən başlayaraq təbliğatçılıqdan qismən uzaqlaşan sovet kinosunda sosial mövzuların ekrana gəlişi multikultural dəyərlərin paralel informasiya kontekstində təzahürünə təkan verdi. Ümummilli lider Heydər Əliyevin iradəsi ilə Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya İnstitutunda Yevgeni Matveyevin aktyorluq emalatxanasında müxtəlif etnik tərkibli azərbaycanlı tələbələrin təhsil alması (1975–1979) sonrakı illərin ekranında multikultural rəngarəngliyi personaj təqdimatında da yaratdı. Belə ki, məhz bu məzunların iştirakı ilə çəkilən filmlərdəki portretlər palitrası demoqrafik rəngarəngliyi artırmaqla yanaşı, davranış mədəniyyətinin müxtəlif çalarlarını da ekrana gətirməklə multikultural dəyərlərin üzə çıxarılmasına təkan verdi. Başlanan işin davamı kimi növbəti onillikdə Ümumittifaq Dövlət Kinematografiya İnstitutunda Aleksey Batalovun rəhbərlik etdiyi kursa tələbələrin göndərilməsi artıq müstəqil Azərbaycan kinosunda multikulturalizimin sistemli şəkildə təzahürünü nizamlaya bildi.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin sərəncamı ilə 2016-cı ilin "Multikulturalizm ili" elan edilməsi dövlət siyasətinin tərkib hissəsinə çevrilən bu istiqamətin istehsal olunan ekran əsərlərinin mövzu həllinə təsirinə də təminat yaradır. ♦

Aydın Dadaşov,
professor