

Azərbaycanın ilk milli kinorejissorlarından biri A.M.Şərifzadə kino sənətindən bəhs edərkən demişdir: "Kino musiqidir, kino teatrdır, kino ədəbiyyatdır, kino ələmdir. Lakin bütün bunlar ayrı-ayrılıqda, bir-birinə biganə olaraq qalmır. Bütün bunlar birləşərək filmə axıb gəlir və hər biri onun orqanik üzvü olur". Beləliklə də A.M.Şərifzadə "XX əsrin möcüzəsi" sayılan kino sənətinə xas ən bariz xüsusiyyəti - onun sinkretizmini ifadə etmiş olur. Bu fikirlər 30-cu illərdə deyilmişdi. Və qəribədir ki, sonrakı, yetkinləşmiş dövrün, kinonun bütün ağılları və qəlbləri sürətlə fəth etdiyi qatların məşhur kino nəzəriyyəçiləri də bu həqiqəti təkrarlamaq istədilər. "Filmin estetikasına giriş" (1972) əsərində kino nəzəriyyəçisi V.Jdan yazır: "Filmin məzmununun formalaşmasında təkcə rejissor və operator yox, həm də yazıçı-dramaturq, aktyor, bəstəkar və rəssam bilavasitə iştirak edir. Bütün özünəməxsusluqlarına baxmayaraq kino sənətində həm ədəbiyyat, həm teatr, həm rəsəmsənlik, həm musiqi əl-ələ verib yaşamaqda davam edir... Bunların heç birini azaltmaq olmaz. Çünki bu sənət sahələrinin hər biri öz-özlüyündə ümumi sintezdən yaranan sənətdən - kinodan az bəddi əhəmiyyətə malik deyildir" (s. 57). A.M.Şərifzadənin ifadəsi ilə desək, "bütün bunların birləşərək filmə axıb gəlməsi" məhz rejissorun işidir. Kinoda sinkretizmi yaradan sintezedici qüvvə məhz rejissordur. Ona görə də rejissor həm də yaxşı ədəbiyyatçı, teatrşünas və musiqi duyumuna malik şəxs olmalı, rənglərin dilini bilməlidir.

Bütün bunlar necə deyirlər, sinkretizmin vasitələri idi. Sinkretizmin görüş yeri, müstəvisi, start meydançası, obyekt və predmeti isə mövzudur. Rejissor mövzunu təkcə çəkəcəyi konkret bir filmin yox, ümumən öz sənətkar "mən"inə, estetik idealına uyğun seçir. Bəzən də o məxsusi olaraq seçmir, C.Cabbarlının dili ilə desək "mövzu özü onu tapır".

Məlum məsələdir ki, Azərbaycan kino sənətinin tarixi mövzuya müraciət bir təməyül olaraq (ayrı-ayrı faktları istisna ilə - O.Ə.) 60-80-ci illərin hadisəsidir. Bu da daha çox sovet cəmiyyətindəki ideoloji konyu-

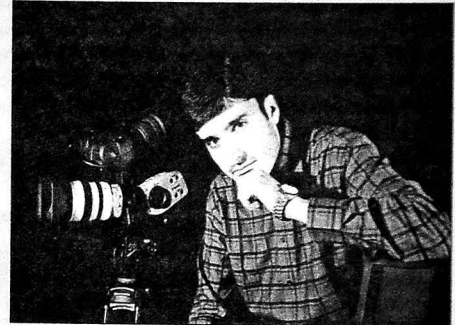
Tarixi filmlərdə milli-mənəvi özünüdərk problemi

kiuradan qaçmaq, daha geniş yaradıcılıq fəzası əldə etmək, xüsusilə də sovet rejiminin və onun ideologiyasının yasaq etdiyi milli-mənəvi kökəqaydıyla bağlı idi. Məhz bu zəmində də kino sənətkarları həm də müasirliyin bir çox həlli müskül suallarına tarixi mövzularda, tarixilik kontekstində cavab verməyə çalışırdılar. İlk uğurlu tarixi filmlərimiz olan "Fətəli xan" (1947), "Koroğlu" (1960) əsərlərindən tutmuş ta XX əsrin 90-cı illərinə - Sovet imperiyası süquta uğrayan dövrə qədər çəkilmiş filmlər məhz həmin məqsədlərə xidmət edirdi.

Şəksiz ki, tarixi filmlərdə ön planda məhz TARIX dayanır. Elə məhz tarixin və tarixi əsərlərimizin təcrübəsi bizə belə nəticə çıxarmağa əsas verir: Tarixi insan yaradır. İnsanın tarixini isə Sənət! Ona görə də hansı dövrdə, hansı mövzuda, hansı üslubda çəkilməsindən asılı olmayaraq, İNSAN, onun taleyi və bu taleyin ifadəsi olan mənəvi ələmi həmişə aktual və zəruri olaraq qalır. Məhz bu aspektdən konkret olaraq inqilabi oyanışı, total inqilabi şərait, vətəndaş müharibəsi və 70-ci illərin hadisələrini təcəssüm etdirən bözi filmlərə nəzər salaq.

İ.Şıxlının eyniadlı romanı əsasında çəkilmiş "Dəli Kür" filmində Avropaçılığın - rusçuluğun maarifçilik adı altında Azərbaycana gəlməsi və inqilabi şüurun oyanması əsas mövzudur. Müəlliflər (İ.Şıxlı və rej. H.Seyidzadə) milli azadlıq hərəkatını məhz bu kontekstdə verməyə çalışırlar.

Lakin tarixi-etnoqrafik səhnələr, milli mentalitet və milli əxlaq problemi filmə qabarıq, həm də ziddiyyətli çıxıb. Əslində milli xarakter kimi çox cazibəli (xüsusilə 70-ci illərin önləri üçün həm də çox cəsarətli və orijinal - O.Ə.) görünən Cahandar ağa tarixdən və cəmiyyətdən çox öz mənlilik qürurunu, öz mənəvi ziddiyyətlərinin qurbanı olur. Başqasının halal arvadını oğurlayıb özünə xanım edən Cahandar



ağa öz dul bacısının kişilər məclisinə getməsinə heç cür qəbul edə bilmir. Filmə bəy-mülkədar zamanının keçdiyi məhz elə Cahandar ağanın mənəmlik dünyasının boşluğu ilə sübuta yetirilir. O, heç bir tədbir görmədən əli silahlı düşmənin qabağına gedir, fəqət keçmiş nüfuzu, zəhmi, bəy titulu ona yönəlmiş güllənin qarşısında aciz qalır. Cahandar ağa ölür, fəqət öz mənəvi ucalığından, şəxsiyyətinin zirvəsindən emir. Bunı rejissor çox uğurlu tapıntı ilə, onun ən kövrək anında sübut etməyə nail olur.

Onun düşüncəsinə görə murdar olunmuş namusunu təmizləmək üçün bacısını Dəli Kürə gətirir. Bacı atın qarşısında, qardaş isə kəhərin belindədir. Cahandar ağanın atı başını uzadıb ölməyə gedən bacının dağılmış saçlarını qoxulayır, dodaqları ilə onlara sığal çəkir. Bu epizod çox təsirlidir. Rejissor bu yerdə atı Cahandar ağanın simvolu kimi obrazlaşdırmaqlıq bilib. Axı at türklərdə milli mənliliyin bir simvolu, kişilik rəmzidir, müqəddəs və etibarlıdır...

Cahandar ağadan fərqli olaraq Kərbəlayi İsmayıl - "Axırncı aşırım" (1971) filminin əsas qəhrəmanlarından biri daha ağıllı və tədbirlidir. Müəlliflər (sənari müəllifi F.Kərimzadə, rejissor K.Rüstəmbəyov) onu milli mənliliyin qoruyucusu kimi təqdim etməyə nail olublar. Bu baxımdan Kərbəlayi İsmayılın Abasqulu bəylə təkbətək ağır söhbəti olduqca maraqlıdır. Burada Kərbəlayi İsmayıl siyasətə qarşı mənəviyyəti qoyur. Yeni quruluşun lideri Abasqulu bəyi də müəlliflər təkcə ulduzlu bolşevik kimi yaratmış, onda Azərbaycan kişilərinə məxsus mərdliyi, xalqa bağlılığı, mənəvi bütövlüyü və mənlilik vüqarını əks etdirirlər. Məhz bütün bunlara görə də Qəmilonun bütün təkidlərinə baxmayaraq Kərbəlayi İsmayıl Abasqulu bəyi ləyaqət və ehtiramla, el adətincə qəbul edir. Əlbəttə, Kərbəlayi bilir ki, Şura hökumətinin topu var, topxanası var, fəqət o məğlub olacağından bir an da

olsun qorxmur. Kərbəlayi İsmayıl özünü, kimliyini, millətini, onun keçmişini və gələcəyini dərk etmiş adamdır. O, dostu, yeni quruluşun dayağı Abasqulu bəy Şadlımskiyə "bizim də qeyrətimiz var, mənliliyimiz, kişiliyimiz var!" - deyər cavab verir. Kərbəlayi İsmayıl sovet dövrü Azərbaycan kino sənətində yaradılmış qüvvətli milli xarakterdir. Bu cəhət hətta Moskva senzorlarını belə filmi qaçıqlamağa məcbur edir. Filmin istedadlı operatoru (ümumən tarixi filmlərimizin yaradıcılarından biri - O.Ə.) mərhum Rəsim İsmayılovun arxiv xatirələrindən öyrənirik ki, filmin ilk variantında Qəmilonu Abasqulu bəyi vurduğu qayanın üstündə Kərbəlayi öz əli ilə vurur. R.İsmayılov yazıb: "Filmi Moskvağa təhvil verən zaman redaktorlar belə qərara aldılar ki, Kərbəlayi surəti hədsiz cazibədar çıxır, ona görə də filmin sonluğunu dəyişmək lazımdır. Bundan sonra sonluq dəyişdi və Qəmilonu çoxdan onunla haqq-hesab çəkmək istəyən və bunun üçün əlverişli fürsət gözləyən qaçaq öldürəsi oldu".

Təkcə bu faktın özü Azərbaycan kino rejissorlarının nə qədər çətin və ağır bir ideoloji basınc altında kino sənətində milli müəyyənliliyi təcəssüm etdirməyə nail olduqlarını göstərməkdədir. Ümumiyyətlə diqqət yetirilərsə C.Cabbarlının "Almaz" əsərindən tutmuş ta 90-cı illərin dram və romanlarına, habelə bəddii filmlərinə qədər həmişə simvolik və millilik üz-üzə qoyulmuş, sənətkarlarımız milliliyi sinfilik baxımından əks tərəfin - mənfii obrazların simasında verməyə çalışmış və buna, əsasən, nail olmuşlar. Kinodramaturgiya tədqiqatçısı Aydın Dadaşov "Axırncı aşırım" filminin milli psixologiya baxımından hələdici səhnəsinin təhlil edərək yazır: "Qan tökülməsinin qarşısını almaq üçün Kərbəlayinin yanına danışıq aparmağa gəlmiş Abasqulu bəylə Kərbəlayi İsmayılın dramatik görüş səhnəsində hər iki tərəfin tutduğu mövqə həqiqət olduğundan vəziyyəti faciəvi şəkil alır. Tutarlı dəlillərlə vəziyyəti təhlil edən Kərbəlayiyə və sühl tərəfdarı olan Abasqulubəyə müəllifin rəğbəti onların psixoloji portretini yaratsa da, dramaturji ziddiyyətin kəskinləşməsində Qəmlo obrazı hələdici rol oynayır" (Ekran dramaturgiyası: mövzu, struktur, üslub, janr. B., 1999, səh. 98).

Tarixi filmlərdə milli-mənəvi özünüdərk baxımından S.Vurğunun "Komsomol" poeması əsasənə şairin oğlu, xalq yazıçısı Y.Səmədoğlunun ssenariləşdirdiyi "Yeddi oğul istərəm" (1970, rejissoru T.Tağızadə, operator R.İsmayılov) filminin qəhrəmanı Gəray bəy obrazı (aktyor H.Turabov) geniş imkanlara malikdir. Mövzu kəndə sovet hökuməti-

nin qurulması uğrunda komsomolçuların sinfi düşmənlə mübarizəsidir. Komsomolçuların başında Sarı Şəmistanın yetirməsi Bəxtiyar, "sinfi düşmənin" başında Gəray bəy dayanır. Film totalitar inqilabi şəraitlə, milli-mənəviyyəti qarşılaşdırır. Filmdə ümumən 20-30-cu illərdən bəhs edən əksər ekran əsərləri üçün şablon bir üçbucaq yaranır. Komsomolçu Cəlal düşmənin qızı Humayı sevir. Komsomolçular bunu siyasi qəbahət, ictimai borca xəyanət, Gəray bəy isə namusa təcavüz, kişilik və qeyrətin təhqir edilməsi kimi qəbul edir. Cəlalla Humay arasındakı sevgi sinfi ziddiyyətləri yumşaltmış, əksinə əvvəllə kəskinləşdirir, ikincisi də qeyrət, namus, mənəviyyət kimi incə, toxunulmaz mətləbləri siyasi mübarizə müstəvisinə çıxarır.

Gəray bəy həm mərd, həm də qəddar adamdır. O, öz milli-mənəvi prinsipləri naminə doğma balasını belə qurban verir. Film bunun bütün dramatikizmini - ata qəlbinin faciəsinə əks etdirir. Və tamaşaçı səmimiyyətlə inanır ki, Gəray bəy heç vaxt Şura quruluşu ilə barışmayacaq, ona tabe olmayacaq. Gəray bəy milli-mənəvi özünüdərkini elə bir səviyyəsindədir ki, hətta doğma övlad məhəbbəti onu bu səviyyədən endirə bilmir. Həmin psixoloji halı inandırıcılıqla əks etdirə bilməsi həm məhər rejissor T.Tağızadənin, həm də psixoloji rollar ustası mərhum H.Turabovun bədii-fəlsəfi sənət uğuru kimi qiymətləndirilməlidir.

Türk xalqlarının etnogenezinin, qədim türk mənşəti və türk imperatorluqlarının tarixinin böyük tədqiqatçısı Lev Qumilyov yazıb: "Öz tarixini bilmədən və ona müəyyən münasibət göstərmədən mədəniyyətin heç bir inkişafı mümkün deyil!" ("Qədim türklər", B., 1993, s. 394).

Bu həqiqət Azərbaycan kino sənətinin tarixində özünü tamamilə doğruldu. Məhz tarixə düzgün münasibət göstərdiyinə, tarixin təcəssümündə tarixlik və milliliyin vəhdətini nəzərə ala bildiyinə görə Azərbaycan tarixi kinosu tədqirəlayiq nailiyyətlər qazandı. Müasir Azərbaycan tarixi filmlərinin estetik ideali milli-mənəvi özünüdərk zəminində formalaşdı. Bizim öz yaxşı tarixi filmlərimiz tarixi müasir milli istiqlalın xidmətinə müncər etdi. Tarixlə müasirlik arasında öz milli kimliyini arayan tamaşaçı üçün bundan qiymətli heç nə ola bilməzdi. Tarixin İnsan əminləndirici xidmət etməsi, onun insan mənəviyyəti prizmasından dərk müasir kino prosesinin əsas bədii-fəlsəfi təməllərindən biridir.

Orman ƏLİYEV