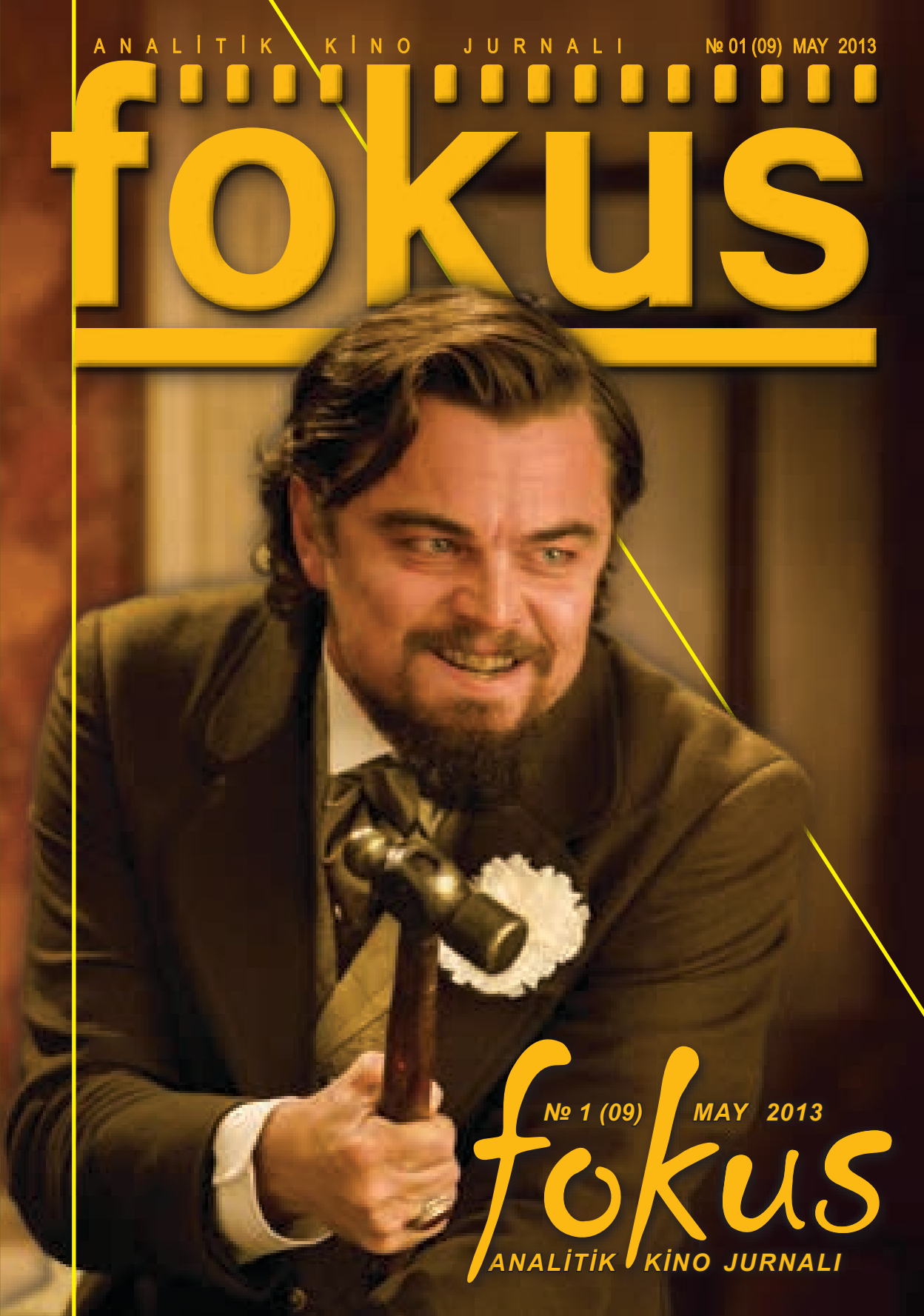
ANALİTİK KİNO JURNALI № 01 (09) MAY 2013

fokus



№ 1 (09) MAY 2013
fokus
ANALİTİK KİNO JURNALI

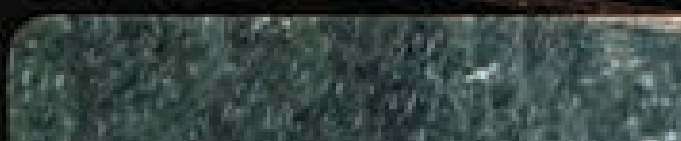
AZƏRBAYCAN
GƏNCLƏR FONDU

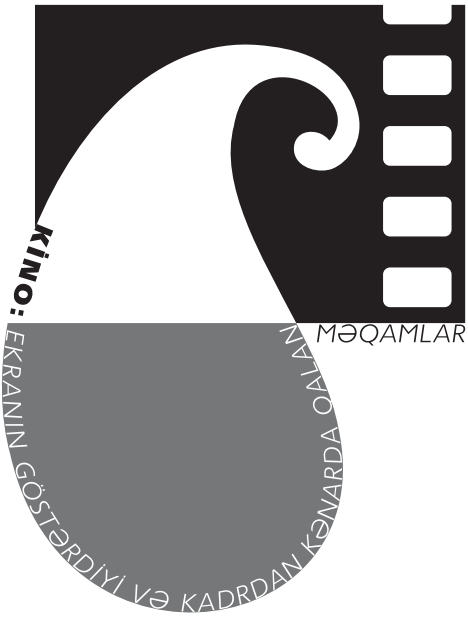
"Fokus" analitik kino jurnalının nəşri Azərbaycan Gənclər Fondunun maliyyə dəstəyi ilə həyata keçirilir.

Jurnal Gənc Film İstehsalçıları Assosiasiyasının "İxtisaslaşmış art nəşrlər və "Yaradıcı Gənclərin Kino Evi" yaradıcı gənclərin və art jurnalistlərin peşəkarlıq səviyyəsinin artırılma vasitəsi kimi" layihəsi çərçivəsində nəşr olunur.

Layihə çərçivəsində Gənclər Fondunun maliyyə dəstəyi ilə art yazarlar üçün master klasların keçirilməsi və Yaradıcı Gənclərin Kino Evinin fəaliyyəti də nəzərdə tutulur.

Səh.72: *"Günaydın mənim mələyim", aktrisa Ayan Mirqasım, quruluşçu rejissor Oqtay Mirqasım, quruluşçu operator Rafiq Quliyev*





№ 01 (09) MAY 2013

fokus

ANALİTİK KİNO JURNALI

Səh. **5**

Azərbaycan kinosunun 2008-2018-ci illər üzrə inkişafına dair dövlət proqramı

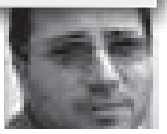
(Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2008-ci il 4 avqust tarixli 2961 nömrəli Sərəncamı ilə təsdiq edilmişdir)

Səh. **52**

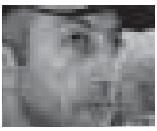
Aliyə.
Sevgi həyata dair

MARKETİNQ

Səh. **13** **İlqar Fəhmi:**
"Rejissoru kitab yox, çəkiliş meydançası yetişdirir"



Səh. **22** **Rövşən İsax:**
"Mənfi obraz öldüyü an serialın "evi yıxılır"



PEŞƏSİ AKTYOR

Səh. **57**

Vidadi Həsənov: ... Artıq "nə?" və "necə?" sualı mənasını itirib. İndi vacib olan sual budur: "kim?" və "nə qədər?"

fokus

KİNOZAL

Səh. **31** *Aydın Dadaşov.*
Övladda nəvə, ekranda dəvə

Səh. **35** *Aygün Aslanlı.*
Meditativ ritmin hakim kəsildiyi "Çölçü"

Səh. **38**
A.Ağayeva. **"Linkoln" – Spilberqin "Pirr qələbəsi"**

Səh. **43**
Master

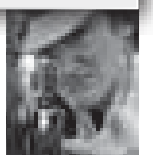
RAKURS

Səh. **63** *Qan Turalı.* **Üç film, bir müəllim və idealizm**

Səh. **72**
Rafiq Quliyev: "Kütlənin içində əridik"

Səh. **86**
"Mən silahı buraxdım, öldürüldüm, ona görə də siz buraxmayın silahınızı"

PORTRET



Səh. **95** *Aygün Aslanlı.*
Cəhənnəm olsun hər şey – yaşasın kino!

Səh. **102**
Ulrix Zaydl: "Qiyamı sakitlikdən üstün tuturam"

NƏZƏRİYYƏ

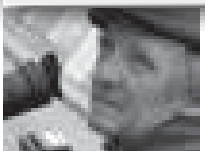
Səh. **113**
Şahanə Urfan. **Silentium**

Səh. **120** *Rafiq Quliyev.*
Azərbaycan səssiz kinosunda "vizual nəql"in mükəmməl formaları

Səh. **126** *Aydın Dadaşov.*
Kinoda demokratiya modeli

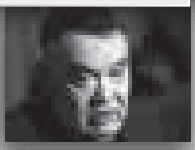
Səh. **134**
Toğrul Abbasov.
Hanekenin Avropası

FOTO RUBRİKA

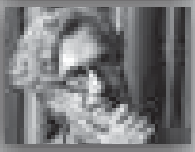


Səh. **139**
Yuriy Varnauskas

MASTER KLASS



Səh. **163**
Mirbala Səlimli.
Aleksey German – Ustadın dərsləri

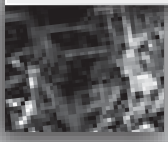


Səh. **170**
Vim Venders: "Filmlərimi dostlarım üçün çəkirəm"

REJİSSOR EMALATXANASI

Səh. **179** *Vəli Səyyadi.*
"Xəzri mənzərələri" silsiləsindən. ADA

SƏRBƏST MÖVZU



Səh. **185**
Aliyə.
Qlamurun ölümü

LAYİHƏ

Səh. **191**
Vaqif Əlixanlı.
"Karvansara"
(ekran üçün povest)

№ 01 (09) MAY 2013

fokus

ANALİTİK KİNO JURNALI

fokus *analitik kino jurnalı Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2008-ci il 4 avqust tarixli 2961 nömrəli Sərəncamı ilə təsdiq edilmiş "Azərbaycan kinosunun 2008-2018-ci illər üzrə inkişafına dair" Dövlət Proqramını ilk dəfə 2009-cu ilin fevralında nəşr olunan 3-cü sayında çap etmişdi. Proqramın qəbul edilməsindən 5 il sonra bir daha bu sənədə qayıtmağı lazım bildik. Analiz edib, nəticə çıxarmaq üçün. Proqramın həyata keçirilməsi üçün ayrılan vaxtın bitməsinə hələ 5 il var. Yolun tam yarısındayıq. Cəsarətlə nəticələri analiz edə bilərik.*

"Dövlət Proqramının məqsəd və vəzifələri" bölməsi üzrə göstəricilər belədir: 6 bənd (1, 2, 9, 13, 19, 20) mənfi nəticə, 5 bənd (3, 4, 5, 12, 16) müsbət nəticə, 11 bənd (6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 21, 22) üzrə nisbi irəliləyiş. Bununla yanaşı, "Dövlət Proqramının məqsəd və vəzifələri" siyahısında aşağıdakı bəndlərdə irəliləyişin əldə olunmamasının Milli kinomuza vurduğu ziyanı da qeyd etməyə bilmərik:

- *özəl kino istehsalı müəssisələrinin yaradılmasının dəstəklənməsi mexanizminin hazırlanması və həyata keçirilməsi;*
- *Azərbaycan Respublikasında keçirilən ənənəvi beynəlxalq kinofestivalların nüfuzu və səmərəliliyinin artırılması;*

Dövlət Proqramının həyata keçirilməsi üzrə Tədbirlər Planının 7 bəndi (2.3, 2.5, 2.6, 2.8, 2.14, 2.17, 2.18) üzrə nəticələr mənfidir və Tədbirlər planında həmin bəndlərin icrasına ayrılmış vaxt artıq tükənmişdir. Tədbirlər Planının 7 bəndi (2.2, 2.4, 2.9, 2.12, 2.13, 2.16, 2.15) üzrə nisbi irəliləyiş əldə olunub. Tədbirlər planının 5 (2.1, 2.7,2.10,2.11) bəndi üzrə isə uğurlu nəticə əldə olunub.

Məşhur şərq məsəlində deyildiyi kimi, stəkan yarıdan boşdur, yoxsa yarıdan dolu? Kino depressiyanı sevmir. Kino istehsalında minor əhval qadağandır. Kino mücadiləsində pessimizm qələbəyə aparmır. Ona görə deyirik: stəkan yarıyacan doludur. Nəzərə alsaq ki tədbir planının icra edilməyən 2.3-cü ("Azərbaycanfilm" kinostudiyasının maddi-texniki bazasının müasir kino istehsalı tələblərinə uyğun texnoloji avadanlıqla təchiz edilməsi və yenidən qurulması) bəndinin həyata keçirilməməsinin səbəbi Azərbaycan iqtisadi reallıqlarında icraçı orqanların səlahiyyətindən kənardır, mənfi nəticələr olan bəndlərin sayı, nisbi irəliləyiş əldə olunan bəndlərin sayından az olacaq.

Kinematoqraf mübarizə meydanıdır. Mübarizəyə davam.

Əli İsa Cabbarov

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin
2008-ci il 4 avqust tarixli 2961 nömrəli
Sərəncamı ilə təsdiq edilmişdir

AZƏRBAYCAN KİNOSUNUN 2008-2018-ci İLLƏR ÜZRƏ İNKİŞAFINA DAİR DÖVLƏT PROQRAMI

1. Ümumi əsaslar

1.1. Mövcud vəziyyət

Azərbaycan kino sənəti mövcud olduğu yüz ildən artıq dövr ərzində zəngin bir yol keçmişdir. Neft Bakısına həsr olunmuş kiçik həcmli xronikal süjetlər ölkəmizdə kino sənətinin təşəkkülündən xəbər verən ilk nümunələrdir.

Kino incəsənətin geniş yayılmış növlərindən biri kimi bu gün milli-mənəvi dəyərlərin təbliğində və xalqımızın milli özünüdərkinin möhkəmləndirilməsi işində əvəzsiz rol oynayır. Məhz bu baxımdan kinematoqrafiyanın istehsalat, texniki və informasiya bazasının gücləndirilməsi, eləcə də bu sahə üzrə maarifləndirmə işinin təşkili Azərbaycan dövlətinin mədəniyyət sahəsində siyasətinin tərkib hissələrindəndir.

Milli kinematoqrafiyanın spesifikasını özündə qabarıq şəkildə əks etdirən müxtəlif janrlı filmlərin yaradılması ölkəmizdə mərhələli inkişaf prosesi keçmişdir. Sovet hakimiyyəti illərində istehsal olunan filmlərdə dövrün ideoloji tələbləri ucbatından bir sıra faktların aşkar təhrifinə yol verilsə də, Azərbaycan kino sənəti bütövlükdə tamaşaçıların estetik zövqü və dünyagörüşünün formalaşdırılmasında mühüm rol oynamış, xalqımızın mədəni-mənəvi tələblərinə cavab verməyə çalışmış və milli ruhun qorunub saxlanması işinə xidmət etmişdir.

Dövlət müstəqilliyinin bərpasından sonrakı illərdə də Azərbaycan kinematoqrafiyası müəyyən uğurlar qazana bilmişdir.

№ 01 (09) May 2013

Bununla yanaşı, respublikada kino sahəsinin inkişafı istiqamətində müəyyən problemlər müşahidə olunmaqdadır. İstehsal bazası yararsız vəziyyətə düşdüyündən hazırda filmlər əsasən köhnə çəkiliş, səsyazma avadanlığı və cihazları vasitəsilə ərsəyə gətirilir. "Azərbaycanfilm" kinostudiyasının binasında uzun illərdən bəri təmir-bərpa işlərinin aparılmaması və onun yeni avadanlıqlarla təchiz edilməməsi film istehsalı prosesinə öz təsirini göstərir.

Təsərrüfat hesabı ilə çalışan kinoteatrlar şəbəkəsində yaranmış vəziyyət bu sahədə ciddi yenidənqurma işlərinin həyata keçirilməsini tələb edir. Eyni zamanda Azərbaycanda müxtəlif illərdə istehsal olunmuş filmlərin ilkin materiallarının, eləcə də dünya kinosu kolleksiyasının qorunub saxlandığı Dövlət Film Fondunda müvafiq normalara cavab verən texniki şəraitin yaradılması zərurəti meydana çıxmışdır.

Müasir dövrdə elektron məkan sürətlə yeni informasiya-kommunikasiya texnologiyaları ilə davamlı zənginləşir. Nəticədə dünya kinematoqrafiyasında bu texnologiyaların geniş imkanlarından istifadə yolu ilə milyonlarla tamaşaçı kütləsi toplayan filmlərin çəkilişi həyata keçirilir. Bütün bunlar ölkəmizdə kino sahəsində nailiyyətlər qazanılması üçün ən yeni avadanlıqlarla təchiz olunan və beynəlxalq standartlara cavab verən güclü maddi-texniki baza yaradılmasını tələb edir.

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin müvafiq Sərəncamı ilə 100-ə yaxın qış və yay kinoobyektinin özəlləşdirilməsi barədə qərar qəbul edilmişdir. 1998-ci ildə qəbul olunmuş "Kinematoqrafiya haqqında" Azərbaycan Respublikasının Qanununun icrası ilə bağlı normativ hüquqi baza yaradılmışdır.

Ölkə iqtisadiyyatının dinamik inkişafı kino sahəsində böyük uğurlara nail olmaq imkanı verir. Kino sənətinə artan diqqətin nəticəsidir ki, film istehsalına dövlət büdcəsindən ayrılan vəsaitin həcmi ildən-ilə artırılır. Respublika Kino Salnaməsi üçün qısa müddət ərzində yüzlərlə mühüm ictimai-siyasi hadisə lentə alınmış, həmçinin kino sahəsində beynəlxalq əlaqələrin inkişafı istiqamətində müəyyən işlər görülmüş və Azərbaycan Respublikası "Birgə film istehsalı haqqında" Avropa Konvensiyasına qoşulmuşdur.

"Azərbaycan kinosunun 2008-2018-ci illər üzrə inkişafına dair Dövlət Proqramı" (*bundan sonra – Dövlət Proqramı*) rəqabət qabiliyyətli informasiya cəmiyyətində ölkəmizin mədəniyyət siyasətinin daha çevik bir şəkildə həyata keçirilməsinə şərait yaradacaqdır.

1.2. Dövlət Proqramının məqsəd və vəzifələri

Dövlət Proqramının əsas məqsədi milli kino ənənələrinin bərpa edilməsi, ölkədə kino istehsalının dirçəldilməsi, filmlərin müasir texnologiyalar əsasında qorunub-saxlanılmasının təmin olunması, beynəlxalq mədəni əlaqələrin genişləndirilməsi və sahə üzrə lazımi islahatların aparılmasından ibarətdir.

Dövlət Proqramı aşağıdakı vəzifələrin həlli istiqamətlərində məqsədyönlü tədbirlərin həyata keçirilməsini nəzərdə tutur:

- kino müəssisələrinin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi;
- ölkədə film istehsalı bazasının yenidən qurulması, onun rəqəmli çəkiliş, səsyazma və başqa müasir texnoloji avadanlıqlarla təmin edilməsi;
- dövlət şəbəkəsində saxlanılan kinoteatr binalarının bərpa olunması, onların müasir tələblərə cavab verən nümayiş və səs avadanlığı ilə təchiz edilməsi və çoxfunksiyalı kinoteatrların yaradılması;
- milli filmlərin ilkin materiallarının, həmçinin dünya kinosu kolleksiyasının beynəlxalq texniki parametrlərə uyğun şəraitdə qorunub-saxlanmasının təmin edilməsi;
- ölkədə dövlət sifarişi ilə bədii, sənədli və cizgi filmlərinin istehsalı;
- elmi tədqiqatlar, kadr hazırlığı, kino sahəsində beynəlxalq əlaqələrin dövlətin himayəsi altında inkişaf etdirilməsi və bunun üçün dövlət büdcəsindən məqsədli vəsaitin ayrılması;
- xarici ölkələrdə uzun illərdən bəri saxlanılan milli filmlərin nüsxələrinin Azərbaycan Respublikasına qaytarılması;
- kino sistemində yeni iqtisadi münasibətlərin formalaşdırılması və idarəetmənin təkmilləşdirilməsi;
- film istehsalı üçün nəzərdə tutulmuş texniki xidmətlərə malik, ən müasir səviyyədə texnoloji avadanlıqla təchiz edilmiş Film İstehsalı Mərkəzinin yaradılması;
- sahə üzrə özəl sektorun, o cümlədən kino istehsalı müəssisələrinin, prodüser mərkəzlərinin, kinoteatrların və kinoprokat şirkətlərinin işləmə mexanizminin qurulmasına şərait yaradılması;

- dünyanın aparıcı kino şirkətləri ilə müştərək filmlərin istehsalının təşkil edilməsi;
- xaricdən gətirilən və eləcə də ölkədə istehsal edilən bütün filmlərin dövlət reyestrində qeydə alınması işinin təkmilləşdirilməsi;
- özəl kino istehsalı müəssisələrinin yaradılmasının dəstəklənməsi mexanizminin hazırlanması və həyata keçirilməsi;
- yeni filmlərin bədii səviyyəsinin yüksəldilməsi;
- dövlət vəsaiti hesabına istehsal olunan filmlər üçün aktual mövzulara həsr edilmiş kino layihələrinin müsabiqə yolu ilə seçilməsi mexanizminin işə salınması;
- kino sahəsində rəqəmli texnologiyalar vasitəsilə çəkiləcək filmlərin sayının artırılması;
- kino xadimlərinin beynəlxalq, ikitərəfli və çoxtərəfli kino layihələrində iştirak etməsi;
- uşaqlar üçün müxtəlif janrlarda filmlərin istehsalı, bədii və tərbiyəvi əhəmiyyətli filmlərin nümayişinin genişləndirilməsi;
- kinematoqrafiyanın mühüm sahəsi olan kino tənqidinin inkişaf etdirilməsi;
- Azərbaycan Respublikasında keçirilən ənənəvi beynəlxalq kinofestivalların nüfuzu və səmərəliliyinin artırılması;
- kino sistemində kadr hazırlığı prosesinin təkmilləşdirilməsi;
- milli kinematoqrafiya sahəsində yaşlı yaradıcı kadrlarla yeni nəsil arasında ardıcıl təcrübə mübadilələrinin əlaqələndirilməsi və gənc kinematoqrafçıların hazırlanmasında mütərəqqi beynəlxalq təcrübənin tətbiq edilməsi.

1.3. Dövlət Proqramının maliyyə təminatı

Dövlət Proqramında nəzərdə tutulmuş tədbirlər aşağıdakı maliyyə mənbələri hesabına həyata keçirilir:

- dövlət büdcə təxsisatları üzrə ayrılmalar;
- beynəlxalq və qeyri-hökumət təşkilatlarının maliyyə dəstəyi;
- qanunvericiliyə zidd olmayan digər mənbələr.

1.4. Gözlənilən nəticələr

Dövlət Proqramının yerinə yetirilməsindən aşağıdakı nəticələr gözlənilir:

- kinonun normativ-hüquqi və iqtisadi bazasının təkmilləşdirilməsi;
- kino müəssisələrinin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi, çəkilən filmlərin beynəlxalq texniki standartlara cavab verməsi, ölkədə kinoteatrlar şəbəkəsinin müasir tələblərə uyğun qurulması və əhalinin kino xidmətinə olan tələbatının ödənilməsi;
- Azərbaycan xalqının tarixi və milli mədəni irsini özündə əks etdirən yüksək səviyyəli filmlərin yaradılması;
- Azərbaycanın kino sənətini və mədəniyyətini dünyada layiqincə təbliğ və təmsil etmək imkanlarının genişləndirilməsi;
- kino sənətinə aid olan bütün nümunələrin lazımi şəraitdə qorunub-saxlanılmasının təmin edilməsi;
- kino sahəsinə daim yeni, istedadlı və peşəkar kadrların cəlb edilməsi.

2. Dövlət Proqramının həyata keçirilməsi üzrə Tədbirlər Planı

Sıra №-si	**Tədbirlərin adı**	**İcraçı təşkilatlar**	**İcra müddəti** *(illər üzrə)*
2.1.	Ölkənin zəruri ehtiyac duyulan regionlarında kinoteatrların yenidənqurulması və əsaslı təmirinin həyata keçirilməsi üçün hər il maliyyə-smeta sənədlərinin hazırlanıb təsdiq edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, İqtisadi İnkişaf Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2008-2009
2.2.	Kinematoqrafiya ilə bağlı qanunvericilik bazasının təkmilləşdirilməsinə dair təkliflərin hazırlanması	Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Ədliyyə Nazirliyi, İqtisadi İnkişaf Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2008-2009

2.3.	"Azərbaycanfilm" kinostudiyasının maddi-texniki bazasının müasir kino istehsalı tələblərinə uyğun texnoloji avadanlıqla təchiz edilməsi və yenidən qurulması	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, İqtisadi İnkişaf Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2008-2012
2.4.	Dövlət sifarişi ilə filmlərin istehsalının təkmilləşdirilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2008-2018
2.5.	"Azərbaycanfilm" kinostudiyasının bazasında təsərrüfat hesablı Film İstehsalı Mərkəzinin yaradılması	Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2010-2011
2.6.	Dünyanın aparıcı kino şirkətləri ilə müştərək filmlərin istehsalı məqsədi ilə "Euroimage" Dəstək Fonduna üzvlüyün təmin edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2009
2.7.	"Birgə film istehsalı haqqında"Avropa Konvensiyasına uyğun olaraq xarici kino şirkətləri ilə müştərək film istehsalının həyata keçirilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2009-2018
2.8.	"Azərbaycan kino ensiklopediyası"nın hazırlanması və nəşr edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2009
2.9.	Xarici filmlərin Azərbaycan dilinə tərcümə olunması, o cümlədən subtitrləşdirmə üsulu ilə dublyaj edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, "Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri" Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti	2008-2018
2.10.	Bakı şəhərindəki "Nizami" kinoteatrının yeni texnoloji avadanlıqla təmin edilməsi və burada tamaşaçılar üçün müasir tələblərə cavab verən xidmətlərin təşkili	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2008-2009

2.11.	Dövlət Film Fondunun yeni binasının inşası və müasir texnoloji avadanlıqla təchiz edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, İqtisadi İnkişaf Nazirliyi, Maliyyə Nazirliyi	2008-2009
2.12.	Ölkədə nüsxəsi olmayan milli filmlərin və digər kinomaterialların beynəlxalq mübadilə yolu ilə axtarılıb aşkar olunması və surətlərinin Dövlət Film Fonduna daxil edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2008-2012
2.13.	Milli kinoya aid kinomaterialların rəqəmli daşıyıcılara köçürülməsinin təmin edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2009-2012
2.14.	Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin kino təhsili sahəsinin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi	Azərbaycan Respublikasının Təhsil Nazirliyi	2008-2009
2.15.	Mədəniyyət və incəsənət üzrə təhsilin məzmununun təkmilləşdirilməsi istiqamətində yeni dövlət standartlarına uyğun tədris proqramlarının hazırlanması	Azərbaycan Respublikasının Təhsil Nazirliyi	2008-2010
2.16.	Kino sahəsində monitorinqin keçirilməsi üçün tədbirlərin hazırlanması və statistik məlumat sisteminin təkmilləşdirilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Dövlət Statistika Komitəsi	2008-2010
2.17.	Kino sahəsi ilə bağlı ölkə üzrə informativ və analitik məlumatları əks etdirən vahid internet sisteminin yaradılması	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2008-2010
2.18.	Kino sahəsində dünyada mövcud olan müasir texnologiyaların öyrənilməsi və tətbiq edilməsi	Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi	2008-2018

fokus
№03 (09) May 2013

MARKETING

İlqar Fəhmi: "REJİSSORU KİTAB YOX, ÇƏKİLİŞ MEYDANÇASI YETİŞDİRİR"

İlqar Fəhmi 1975-ci ildə Bakı şəhərində anadan olub. Əslən Bakının Zirə kəndindəndir. 1992-1997-ci illərdə Bakı Dövlət Universitetinin hüquq fakültəsində təhsil alıb. Bədii yaradıcılığa 1995-ci ildən başlayıb. 2003-cü ildə Azərbaycan Gənclər, İdman və Turizm Nazirliyinin "İlin ən yaxşı gənc şairi" mükafatına, 2007-ci ildə "Rəsul Rza" ədəbi mükafatına, 2008-ci ildə Rusiyada MDB ölkələri gənc şairləri arasında keçirilən Poeziya yarışının diplomuna, 2011-ci ildə isə "Bakı tarixindən kollaj" əsərinə görə "Humay" mükafatına layiq görülüb.

2006-cı ildə yarı peşəkar, yarı həvəskar kimi yazdığı "Sirat körpüsü" filminin ssenarisi onun kinoda ilk addımı idi. Amma özünün ilk peşəkar işini "Ölüm növbəsi" hesab edir. Bu zamana kimi dövlət sifarişi ilə üç film – "Aktrisa", "Ölüm növbəsi", "Dərvişin qeydləri", televiziyada "Məcnunlar", "100 000 AZN", "Hörümçək toru", ümumilikdə 10 irili-xırdalı ssenarisi ekranlaşdırılıb. Hazırda "Kaspi Qlobal" şirkətində ssenarisi əsasında "Çaqqal nəfəsi" 12 seriyalı bədii serial çəkilir.

– İlqar bəy, tez-tez həm Azərbaycanda, həm də xaricdə ssenari qıtlığından danışırlar. Azərbaycanda son illər ssenari sahəsində məhsuldar işləyən biri kimi, sizcə, ssenari böhranından söhbət açmaq nə dərəcədə düzgündür?

– Ümumiyyətlə, böhran yalnız ssenariyə, kinoya yox, bir çox sənət sahələrinə aiddir. Bunun bir səbəbi də tələbatın həddindən artıq çox olmağındadır.

Düşünürəm ki, hər bir millətin istedad yetişdirmək limiti var. 5-6 yaxşı ssenaristini yetişdirə bilən Azərbaycan mədəni mühitində əgər tələbat 50-yədirsə, bu zaman böhran başlayır. Bütün tələbatı 5-6 ssenaristlə ödəməyə

№ 01 (09) May 2013

"Aktrisa", ssenari müəllifləri İlqar Fəhmi, Rövşən İsax

çalışanda, onlar da tükənirlər. Çünki bu təqdirdə onlar istehsal güclərindən artıq məhsul istehsal etməyə başlayırlar, təbii ki, beləcə keyfiyyət də aşağı düşür. Bunun da birinci əlaməti yeniliyin azalmağıdır. Yəni artıq yaxşı ssenari, yaxşı ideya olmur, ona görə də filmlərdə eyni mövzuların şahidi oluruq. Bundan başqa, sənətkarı püxtələşməyə qoymurlar. Əvvəl əgər yaxşı ssenarist 40 yaşına qədər yetişib püxtələşirdisə, indi 22-23 yaşında bir az yaza bilən gənci hamı öz tərəfinə çəkməyə çalışır. Bununla da sənətkar "bişməmiş" artıq meydana atılır. Bu da zəmanənin tələbidir. Amma fikrimcə, həmişə fədakarcasına öz işiylə məşğul olan sənətkarlar olmalıdır. Bu, böyük qəhrəmanlıqdır.

– Bəs İlqar Fəhmi özünü fədakar, yoxsa çox sərf olunmuş biri kimi hiss edir?

– Mənim vətəndaş mövqeyim çox güclüdür. Məsələn, heç vaxt serial ssenarisi yazmaq istəməsəm də, sırf bu mövqeyimdən çıxış edərək indi serial ssenarisi yazıram. Çünki düşünürəm ki, Azərbaycanda bu sahə inkişaf etməlidir. Axı niyə bizim camaat xarici seriallara baxmalıdır? Serial ssenarisi yazanları barmaqla saymaq olar, çalışıram onlara kömək edib istiqamətləndirim. Amma əgər o sahədə kifayət qədər ssenarist yetişsə, inanın ki, mən kənara çəkiləcəm. Bu mövqeyim filmlərdə də özünü büruzə verir. İdeyası özümün olan və olmayan ssenarilər yazıram. Elə rejissorlar var ki, ideyaları var, amma onu ssenariləşdirə bilmirlər. Əgər təqdim olunan ideyalar mənə yaxındırsa, onları ssenariləşdirməyə razılıq verirəm. Çünki görürəm ki, indiki məqamda bu işi məndən başqa görən olmayacaq, iş də yarımçıq qalacaq... Beləcə işləyirəm. Təki öz filmlərimiz çəkilsin, öz mədəniyyətimiz inkişaf eləsin. Nə vaxtacan onun-bunun ağzına baxmalıyıq...

– Məsələn, "Ölüm növbəsi" kimi...

– Bəli, "Ölüm növbəsi", eləcə də Eldar Quliyevlə hazırda birgə işlədiyimiz "Dərvişin qeydləri"nin adını bu siyahıda çəkə bilərəm. Bu filmlər, ideyası rejissora məxsus olan filmlərdir. Lakin bu beş cümləlik ideyadan tammetrajlı ssenarilər işlədim. Və nəticədə yaxşı filmlər ərsəyə gəldi.

"Ölüm növbəsi" filminin çəkiliş meydançası, ssenari müəllifləri Fikrət Əliyev, İlqar Fəhmi

– Yeri gəlmişkən, son filmin mövzusu və janrı haqda nə deyə bilərsiniz? Və indi hansı mərhələdədir?

– İdeyaya əsasən, Azərbaycan xanlarından biri siyasi olaylara görə öz oğlunu başqa diyarlara göndərir. Filmin əvvəl hissələri çöldə baş versə də, digər hadisələr bağlı karvansarada vaqe olur. Karvansarada qalan xan oğlu gecə ikən öldürülür. Beləcə, filmin sonuna qədər karvansaranın içərisində istintaq işləri aparılır. Hermetik Detektiv janrı ilə tarixi detektivin sintezidir. Dinamik ssenaridir və müəyyən dramaturji struktura malikdir. Filmin montajı bitib, hazırda səsləndirmə mərhələsindədir. Filmdə Fuad Poladov, Qurban İsmayılov, Cəfər Namiq Kamal, Şövqi Hüseynov, Pərviz Məmmədrzayev və başqaları çəkiliblər.

– Səhv etmiramsə, növbəti işiniz də Fikrət Əliyevlə olacaq. Doğrudur?

– Bəli, film qocalar evindən bəhs edən ironik-komediya janrında olacaq. Ssenarini Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinə təqdim etmişik. Amma son qərar hələ ki verilməyib. Bildiyim qədər, ssenari nazirlikdə bəyənilib. Hazırda məsələnin texniki tərəfləri üzərində iş gedir. Əgər heç bir problem olmasa, bu il istehsalata buraxılacaq.

– Qeyd etdiyiniz hər iki halda mövzunun sifarişçisi və təşəbbüskarı rejissordur. Bu, əvvəldə dediyimiz ssenari böhranı, yoxsa bir qayda olaraq, qocaman rejissorlarımızın həmmüəllif olduğu ssenariyə pul ayrılmasının daha şanslı olması səbəbindəndir?

– Yaşlı nəslin təqdim etdikləri ssenarilər peşəkarlıq cəhətdən yüksək olur. Cavanlarda isə müasir kino anlayışı, yeni ideyalar güclüdür, amma təcrübə azdır. Bu da onların az film çəkmələrindən irəli gəlir. Çünki bu elə işdir ki, sadəcə kitab oxuyub nəzəriyyəni öyrənməklə iş bitmir. Yazıçıdan, alimdən fərqli olaraq, rejissoru kitab yox, çəkiliş meydançası yetişdirir. Amma əfsuslar olsun ki, bizdə rejissor yetişdirə biləcək eksperimental studiyalar yoxdur. Bu sahədə yeganə

layihə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin "Bu meydan, bu ekran" layihəsidir ki, hər il neçə gənc rejissora təcrübə üçün meydan verir. Belə layihələr nə qədər çox olsa, o qədər yaxşı olar.

– Siz hansı nəsillə daha rahat işləyirsiniz?

– Gənclərdə heç bəyənmədiyim cəhət var: onlar təcrübəsizliklərini etiraf etməyi bacarmırlar. Bir, iki filmə baxmaqla özlərini az qala dahi rejissor hesab edirlər. Amma təbii ki, hamısı belə deyil, çox istedadlı gənclərimiz var ki, müəyyən qədər təcrübə əldə eləsələr, yüksək səviyyəli filmlər çəkəcəklər.

Yaşlı nəslin ekranlaşdırdığı filmlərdə isə müasir ruh zəif olur, daha çox klassik yanaşmaya meylli olurlar. Bu baxımdan mənim üçün yaşlı rejissorlarla işləmək təcrübə və sınaq meydanı kimi olur. Misal üçün mən hesab edirəm ki, bir neçə illik təhsilin mənə verə biləcəyi informasiyanı Fikrət Əliyevlə "Ölüm nöbvəsi" filmini işləyərkən aldım. Bu baxımdan həmin film mənimçün məktəb rolunu oynadı. Fikrət müəllimə də kino işində ilk ustadım kimi baxıram...

Orta yaşlı rejissorlar (Rövşən İsax, Elçin Musaoğlu, Elxan Cəfərov və başqaları) zamanında yaxşı təhsil aldılar, bu sahədə bir az təcrübə qazandılar, sonra ölkədə baş verən hadisələr onların yaradıcılıqlarında da təsirsiz ötüşmədi. Bu ərəfələrdə bəziləri bu sənətdən getdi, bəziləri isə düzgün kino hissiyyatını saxlaya bildilər. Adını çəkdiyim rejissorlar məhz kino hissiyyatını saxlaya bilən rejissorlardır... Əslində hər üç nəsillə işləmək maraqlıdır, təki görülən iş dəyərli olsun...

– Məhsuldar və tələb olunan ssenarist kimi çoxları yerinizdə olmaq istəyərlər. Konkretləşdirsək, bir ssenarist kimi yazdığınız ssenarini necə və kimlərə təqdim edirsiniz? Bunu ssenari təqdimetmə prosedurlarını yaxşı bilmənizə, yoxsa əlaqələrinizin çox və güclü olmasına bağlayırsınız?

– Sözün düzü, təqdimetmə prosedurlarından xəbərim yoxdur, elə bir əlaqələrim də yoxdur. Ümumiyyətlə, bizim kino mühitinə o qədər də yaxşı bələd deyiləm. Mənim bəxtim gətirib ki, ədəbi materiallarımda kino elementləri boldur. Ona görə rejissorlar özləri məni tapırlar. İstənilən halda, ssenarini əvvəlcə rejissor bəyənməlidir.

Əgər özümün hansısa qurumlara təqdim etdiyim ssenari bəyənilsə və istehsalına qərar verilsə, onu çəkmək üçün rejissor axtarılacaq. Belə hallarda manipulyasiyalar da çox ola bilər, hansısa rejissorlar pul qazanmaq xətrinə işi boynuna götürəcək. Amma heç bir təzyiq olmadan rejissor özü ssenarini bəyənirsə və qurumlara təqdim edirsə, bu başqa məsələ. Bəyənilib-bəyənilməməsi artıq qurumların seçimindən asılıdır. Məncə, bu daha düzgündür.

– Rejissor böyük qüvvədir, deyirsiniz.

– Mən ssenari müəllifinin kinoda sahiblik hüququnu qəbul etmirəm. İndi deyirlər ki, yaxşı ssenari yoxdur, amma mənə elə gəlir ki, yaxşı rejissor gərək yaxşı ssenari axtarmasın. Yaxşı rejissor ən pis ssenaridən belə yaxşı film çəkə bilər. Çünki kinonun sahibi rejissordur. Bütün incəliklərinə qədər işlənmiş yaxşı ssenari axtaranlar isə tənbəl rejissorlardır.

– Onda belə çıxır ki, bir ssenarist kimi, siz bütün hüquqları rejissorlara verirsiniz, yəni onlar sizin yazdığınız ssenarini istədikləri formada dəyişə bilərlər.

– Əlbəttə, mən istənilən halda rejissorlara azadlıq verirəm. Çünki rejissor filmin atasıdır. Atalıq hüququna müdaxilə etmək olmaz.

– Amma bildiyim qədər, siz "Aktrisa" romanının ekranlaşdırılmağını istəmirdiniz.

– Bilirsiniz, niyə? Onu ekranlaşdırmaq istəyənlər əsərdə olduğu kimi ekranlaşdırmaq istəyirdilər. Mən isə əsərə yeni bir baxış istəyirdim. Həm də nəzərə alsaq ki, "Aktrisa" kitabı kütləvi şəkildə yayılmışdı, ona görə eyni ilə kitabdakı kimi ekranlaşdırmaq tamaşaçıda maraq oyatmayacaqdı. Amma Rövşən İsax həmin süjetin içində başqa ideyanı önə çəkdi. Əgər mənim əsərimdə insan münasibətlərinin zahiri qatlarının fəlsəfəsi xırdalanırdısa, Rövşənin filmində yaradıcı insanın sıxılması problemi önə çəkilirdi. O, sanki eyni materialdan ikinci bir film yaratdı.

Bilirsiniz, mən belə danışanda bizim yazıçılar məni qınayırlar. Bizdə bəzi ssenaristlər hətta rejissor dəyişmək həddinə qədər özlərini səlahiyyətli hesab edirlər kinoda. Mən onun tərəfdarı deyiləm, yazıçı yazıçıdırsa, kitabları ilə tanınmalıdır. Bəlkə də mənim yazıçı olmağım burda rol oynayır. Çünki həmişə deyirəm ki, sırf məni, mənim fikirlərimi tanımaq, bilmək istəyənlər gedib kitablarımı oxusunlar. Film isə mənim qurduğum süjet vasitəsilə daha çox rejissorun fikrinin tamaşaçıya çatdırılmasıdır.

– Onda heç vaxt rejissorla mübahisə aparmamısınız.

– Görüntü baxımından xeyr, sadəcə süjetə görə, dramaturji struktura görə mübahisələrimiz olur. Həmişə zarafata salıb rejissorlara bunu deyirəm: film yaxşı olacaqsa, sizin adınıza yazılacaq, pis olacaqsa, deyəcəm ki, mən yaxşı yazmışdım, rejissor pis çəkib.

"Aktrisa", ssenari müəllifləri İlqar Fəhmi, Rövşən İsax

– Ssenaristin izləyici mövqeyi seriallar üçün də keçərlidir?

– Bu artıq başqa sahədir. Seriallarda ssenarist böyük qüvvədir. Çünki orada ssenaristin yazdığı hekayəni sadəcə ekranlaşdırmaq qalır. Ona görə də xarici ölkələrdə serialın sahibi ssenaristdir. Hətta ssenarist rejissoru da dəyişə bilər. Əsl kino isə rejissorun məhsuludur, orada əsas mesajı rejissor verir.

– Bayaqkı fikrinizə qayıtmaq istəyirəm, dediniz, ssenari təqdimetmə prosedurlarından xəbəriniz yoxdur. Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi artıq sizin üç ssenarinizi maliyyələşdirib. Sizcə, ssenarilərin seçim mexanizmi necə olmalıdır?

– Mexanizm, məncə, düzgündür. Film əvvəl sinopsis halında qəbul olunur, sonra ssenari təqdim olunur, bir neçə instansiyada bəyəniləndən sonra istehsalata sərəncam verilir. Bu proses bütün dünyada belədir.

– İndi də gəlin ssenarilərin özünü xırdalayaq. Amma ilk olaraq deyə bilərsinizmi, birinci ssenariniz hansı olub? Və bu vaxta kimi neçə ssenari yazmısınız?

– 2006-cı ildə yarı peşəkar, yarı həvəskar kimi yazdığım "Sirat körpüsü" filminin ssenarisi ilk addımım idi. O film bir neçə adam, o cümlədən də mənim üçün özünütəsdiq idi. Amma ilk peşəkar işim "Ölüm növbəsi" idi. O həm də mənim üçün məktəb oldu. Əsl kinonun ətrini mənə hiss etdirdiyinə görə Fikrət Əliyevə təşəkkür edirəm. Ondan sonra bu işin nəzəriyyəsini kitablardan oxumağa başladım.

Bu zamana kimi dövlət sifarişi ilə üç film – "Aktrisa", "Ölüm növbəsi", "Dərvişin qeydləri" ssenarim, televiziyada "Məcnunlar", "100 min AZN", "Çarxfilm"də "Hörümçək toru" kriminal serialı, ümumilikdə 10 irili-xırdalı ssenarim ekranlaşdırılıb. Hazırda "Kaspi Qlobal" şirkətində mənim ssenarim əsasında "Çaqqal nəfəsi" 12 seriyalı bədii serial çəkilir. Filmi cənublu rejissorumuz Babək Şirinsifət ekranlaşdırır, Baş prodüseri isə Şamxal Həsənlidir. Filmdə çoxlu tanınmış aktyorlarımız – Gülzar Qurbanova, Qurban İsmaylov, Yaqut Paşayeva və eyni zamanda xeyli gənc aktyor rol alıb. Çox dinamik, maraqlı bir film olmalıdır. Yəqin ki, yaya qədər çəkilişləri yekunlaşar.

– Ssenarist kimi özünüzü peşəkar hesab edirsiniz?

– Bütövlükdə ssenarist kimi hələ yox, öyrənməli şeylər o qədərdi ki. Məncə, beş-altı il də bu sürətlə işləsəm, axırı istədiklərimin çox hissəsini öyrənə bilərəm. Amma üstünlüyüm odur ki, klassik süjet dramaturgiyasının qaydalarını çox yaxşı bilib, tətbiq etməyi bacarıram. Həm nəsrdə, həm də kinoda.

– Sizin üçün peşəkar və kamil ssenari əsas hansı keyfiyyətlərdən ibarət olmalıdır?

– Yaxşı ssenari əslində illüziyadır. Yaxşı ssenari heç də yaxşı kino demək deyil. Ssenari əslində karkasdır. Sadəcə o karkas düzgün qurulmalıdır. Fikrimi belə izah edim, ssenari müəyyən dramaturji qaydalara riayət edərək qələmə alınan düzgün hadisədir. O hadisənin içərisində rejissorun hərəkət edə biləcəyi meydan olmalıdır. Düzgün dramaturji quruluşa riayət edərək yazılan və içində şablondan kənar, yeni, maraqlı hadisə olan ssenarilər yaxşı ssenari hesab olunur. Rejissorlar deyirlər ki, yaxşı ssenari kinonun 90 faizini həll edir, amma məncə, filmin 90 faizi yaxşı rejissor işidir.

– Düzgün quruluşlu ssenari necə olmalıdır?

"Ölüm növbəsi" filminin çəkiliş meydançası, ssenari müəllifləri Fikrət Əliyev, İlqar Fəhmi

– Hadisə məntiqi cəhətdən düzgün qurulmalıdır. Qəhrəmanların xarakteri ilə hadisələrin gedişatı bir-birilə üst-üstə düşməlidir. Əgər əsərimdə bir adam qəhrəmanlıq edirsə, deməli, mən əvvəldən onu qəhrəmanlığa qədər aparmalıyam. Əvvəldən qorxaq görünən adam birdən-birə qəhrəman kimi təqdim olunursa, bu, dramaturji qaydaları pozur. Dramaturji qaydaları bilmək üçün oxumaq, öyrənmək lazımdır. Klassik dramaturji qaydaları bilmədən yazılan ssenarilər isə naqis ssenarilərdir.

Əfsuslar olsun ki, bizim ciddi rejissorlarımızın əksəriyyəti Avropa kinosunun ("art-haus") təsiri altındadır. Bu filmlərdə qaydalar pozulur, yenilik axtarışları artır. Məsələ burasındadır ki, avropalı rejissorlar "art-haus" filmləri çəkməmişdən öncə uzun müddət düzgün dramaturji struktura malik filmlər çəkiblər. Bizdə isə klassikanı bilməyən 20 yaşlı gənc "art-haus" film ssenarisi yazır. Əlbəttə, yazdığı bərbad olacaq. Təəssüflənirəm ki, bizdə dramaturji qaydaları bilən adamlar çox azdır. O da nədən irəli gəlir? Azərbaycan ədəbiyyatında süjet instinkti olmayıb. Bu, faktdır. Süjet instinktini formalaşdıran isə kütləvi ədəbiyyatdır. Uzun illərin araşdırmasından sonra məlum olub ki, Aristotel dramaturgiyası kütlə üçün ən düzgün dramaturji quruluşdur.

– Siz Aristotel tərəfindən işlənmiş dramaturgiyanın 3 aktlı strukturunda ənənəni pozmağı mümkün sayırsınızmı?

– Əlbəttə, mümkündür. Bu, tamamilə ssenaristin fikirlərindən asılıdır. Özüm son illərə qədər məhz Aristotel dramaturgiyasının qaydalarına uyğun əsərlər, ssenarilər yazırdımsa, indi qaydaları pozaraq yazmağa meylliyəm. Məsələnin başqa tərəfi isə, qaydaları pozaraq yaranan sənət əsərinin əksər vaxt maliyyə gətirməməsidir. Bu cür filmlər daha çox kinonun incəliklərini bilən adamlar

üçündür. Kütləvi tamaşaçı anlamır. Onun üçün daha çox tanınan, uğur qazanan, kütləyə özünü sevdirə bilən filmlər məhz düzgün dramaturgiyası olan filmlərdir. Amma öz daxili tələbatıma qalsa, məncə, artıq klassik strukturlu xeyli ssenarilər yazmışam, indi mənim üçün daha çox "art-haus" maraqlıdır. Lakin təkrar edirəm ki, belə filmlərə maliyyə tapmaq da çətindir. Xeyli "art-haus" ssenarilərim var. Lakin onları elə-belə, özüm üçün yazıram. Qalıb komputerdə, bəlkə nə vaxtsa onların da bəxti açılar.

– Bəzi ssenaristlər yaxşı hadisə qura bilsələr də, dialoqlarda o qədər də uğurlu ola bilmirlər.

– Yazıçılıqdan gələn ssenaristlər üçün dialoq qurmaq çox asandır. Amma bəzən də ifrata varırlar, materialı həddən artıq sözlə yükləyirlər. Bu da kinonu kitablaşdırmağa gətirib çıxardır.

– Sizin də ssenariləri oxuyanda sözə vurğunluğunuzu anlamaq asandır.

– Mən həmişə rejissorlara deyirəm ki, dialoqlarıma qarşı qəddar olun, çünki yazanda özümdən asılı olmur, mən də sözü çox yükləyirəm. Yazıçıyam axı.. Amma iş prosesində rejissorlar dialoqları kəsib doğrayırlar, özlərinə lazım olan qədər saxlayırlar... Normaldır.

– Sizin üçün çəkilməli olan hansı mövzular aktual və maraqlıdır?

– Mənim üçün bu real dünya və özünün xəyali dünyası arasında batıb qalmış insanların taleyi maraqlıdır. Bu mövqedə olan insanların daxili sarsıntıları, əziyyətləri əks etməyə daha çox meylliyəm. Bayaq dedyiyim kimi, özüm üçün yazdığım ssenarilərin çoxu da bu mövzudadır, lakin çox az adam oxuyub. İndi fikirləşirəm ki, bəlkə də onları üzə çıxarmaq lazımdır. Fikrim var ki, yazılmış ssenariləri kitab halında çap edim, rejissorlar oxusun. Bəyənən çəksin.

– Sizə elə gəlmir ki, müasir Azərbaycan kinosunda bu günümüz tam əksini tapmır. Həyat kinoya, ekrana yol tapa bilmir.

"Aktrisa",
ssenari müəllifləri
İlqar Fəhmi, Rövşən İsax

"Aktrisa", ssenari müəllifləri İlqar Fəhmi, Rövşən İsax

– Bu, rejissorların xarici kinoların təsiri altında olmalarından irəli gəlir. Sovet vaxtı çəkilən filmlərə nəzər yetirin, hər nə qədər pafoslu, hər nə qədər rejimə xidmət edən filmlər olsa da, biz orada real insanlarımızı görürdük. O da peşəkarlığın əlamətidir. İndiki kinolarda, seriallarda da canlı həyatı nümayiş etdirirlər, amma çox soyuq şəkildə. Sadəcə onların peşəkarlıq səviyyəsi aşağı olduğuna görə belə alınır. Ona görə tamaşaçı onu real həyat kimi qəbul etmir, tamaşaçıya elə gəlir ki hər şey sünidir, saxtadır.

– "Aktrisa" filmində Hiçkokun "Həyətə pəncərə" filminin dramaturji situasiyası təkrar olunur. "Ölüm növbəsində" Latın Amerika prozasının estetikasından qidalanmısınız. Sizcə, nəzirə, ixtibas, ilhamlanma nə vaxt plagiata çevrilir? Bunun sərhədi hardadır?

– Hiçkokun "Həyətə pəncərə" filminə baxmamışam, o barədə bir söz deyə bilmərəm. Əgər qidalandığınız əsərin üzərinə özü qədər də fikir, süjet qoyursunuzsa, bu, plagiat deyil.

– Ssenarist kimi aldığınız qonorarın miqdarını bilmək istərdik. Qonorarın miqdarını son filmlərdəki ssenari qüsurlarının səbəbi kimi göstərmək olarmı?

– Dövlət sifarişi ilə çəkilən filmlərdə, eləcə də bəzi televiziyalarda aldığımız qonorar normaldır. Amma qrup ssenaristin işləməsi üçün azdır. Amma, məncə, bu sahədə əsas problem qonorarda deyil. Dövlətimiz ildə böyük məbləğdə pul sərf edərək, istedadlı cavanları xaricə təhsil almağa yollayır. Mən arzu edərdim ki, bu cavanların içində rejissorluq, operatorluq, ssenaristlik təhsili almağa gedən cavanlarımız da olsun. Belə olmasa, gələcəkdə də bizim kino sahəsində peşəkarlıq səviyyəsi həmişə aşağı olacaq, istənilən keyfiyyəti almaqda çətinlik çəkəcəyik. Lakin gedib xarcdə təhsil alıb, müasir kinonun incəliklərini öyrənən cavanlarımız nə qədər artarsa, o qədər yaxşı olar. ■

Müsahibəni götürdü: Nərmin Muradova

Rövşən İsax:

"MƏNFİ OBRAZ ÖLDÜYÜ AN SERİALIN "EVİ YIXILIR"

Rövşən İsax 14 avqust 1970-ci ildə Gəncədə anadan olub. M.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun "Dram teatrı və kino aktyoru" fakültəsində təhsil alıb (1988-1992). Dövlət Gənclər Teatrında (1993-1994), Dövlət Pantomim Teatrında (1994-1995) aktyor kimi çalışıb. ANS TV-də, Azərbaycan Televiziyasında "Virtuoz" verilişində çalışıb. Samanyolu Televiziyasının icraçı direktoru olub (1998-2001). Hazırda "Pozitiv media"nın direktorudur. Onlarla reklam filminin müəllifidir. Özünü rejissor kimi ilk dəfə 1996-cı ildə Çexovun "Məmurun ölümü" hekayəsinin motivləri əsasında çəkdiyi 48 dəqiqəlik "Kiçik leytenant" filmində sınayıb. 2011-ci ildə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin sifarişi ilə "Aktrisa" tammetrajlı bədii filmini ekranlaşdırıb. Son işi tamaşaçıların rəğbətinə səbəb olan və yüksək reytinqli "Pərvanələrin rəqsi" (ssenari müəllifləri Rövşən İsax, Arzu Soltan) serialıdır.

— *Rövşən İsaxın serial çəkdiyi xəbərini eşidəndə çox təəccüblənmişdim. Təəccübümdə haqlı olub-olmadığımı sizdən öyrənmək istəyirəm. Belə bir fikrə gəlmənizə səbəb nə idi?*

– Sizinlə tanışlığımızın tarixçəsinin uzaq olduğunu nəzərə alaraq sualınızı tam səmimi cavablandıracam. Mən həmişə deyirdim ki, heç vaxt serial çəkmərəm. 2011-ci ilin əvvəllərində internetdə Stiven Spilberq haqda yeni məlumatlar toplayırdım. Məlum oldu ki, Spilberq 2012-ci ildə bir bədii film çəkib, iki, yaxud üç filmə prodüserlik edib, 2013-cü ildə isə serial çəkəcək. Düşündüm ki, Spilberq kimi rejissor serial çəkirsə, mən niyə çəkməyim? Bəzi Amerika seriallarını incələyəndən sonra başa düşdüm ki, serial kifayət qədər maraqlı və yaradıcılığı olan bir işdir. Daha sonra mətbuatda bir yazı diqqətimi çəkdi. Orada Azərbaycan tamaşaçısının əksər hissəsinin türk, müəyyən qisminin isə rus kanallarına baxdığı bildirilirdi. Xüsusən də televiziyanın "prime-time" vaxtında. Düşündüm ki, əgər hansısa jurnalist bu məqaləni yazırsa, demək bunu telekanalların özləri də düşünüblər. "Necə serial çəkə bilərik?" sualı ətrafında uzun

müddət Vüqar Əmirovla məsləhətləşdik. Türkiyə ilə mentalitetimiz çox yaxındır, bu baxımdan qonşu ölkənin seriallarının Azərbaycanda baxımlı olmağı normaldır. Türkiyədə yüksək reytinq qazanan istənilən serial bizdə də maraqla izlənilir. Yəni Türkiyə və Azərbaycanda tamaşaçı marağı eynidir. Bu məntiqlə hərəkət edərək, Vüqarla Azərbaycanda yayımlanan türk seriallarının bəzi seriyalarına baxdıq. İşin əsasına bələd olmaq üçün hətta "Aşk və cəza" serialının bir seriyasını Vüqarla kəlmə-kəlmə vərəqə köçürmüşük. Serial çəkən rejissorların müxtəlif saytlardan yazılarını, müsahibələrini oxumuşuq. Və beləcə "Pərvanələrin rəqsi" serialının qaralama versiyasını qələmə aldıq. Serial çəkəcəyimlə bağlı informasiyalar yayılandan sonra ATV kanalı məni danışığa dəvət etdi. Danışdıq, ümumi parametrləri razılaşdırdıq, işə başlayacaqdıq ki, sərəncam çıxdı. Düzünü deyim, Prezidentin bu haqda sərəncam verəcəyi yatsam yuxuma da girməzdi.

– "Pərvanələrin rəqsi" reytinqi yüksək seriallardandır. Gözləyirdinizmi? Bu nəticəni əldə etmək üçün əvvəlcədən hansı gedişləri etmişdiniz?

– Səmimiyyətlə deyirəm, maraqlı iş olacağına əmin idim. Buna da bir neçə səbəb var idi: birincisi, biz o vaxt efirdə yayımlanmağa başladıq ki, Azərbaycan kanallarında bütün xarici serialların yayımı dayandırıldı. İkincisi, yerli seriallardan ilk dəfə yayımlanan serial "Pərvanələrin rəqsi" oldu. Üçüncüsü, ilk vaxtlar həftədə üç seriya yayımlanaraq efirə çıxdıq. Bütün bunlar çox önəmli faktorlardır. "Pərvanələrin rəqsi"ndə maksimum çalışdığım və mənə elə gəlir ki, müvəffəq olduğum bir vacib cəhət var. Biz bu vaxta qədər Azərbaycan tamaşaçısının beynində formalaşan "bizim aktyorlar oynaya bilmirlər" sindromunu elə ilk seriyadan dağıtdıq. Sadəcə olaraq aktyora tapşırığı düzgün vermək, ona düzgün yol göstərmək lazımdır. Mən həmişə demişəm, indi də təkrar edirəm, Azərbaycanda yaxşı aktyor kifayət qədər çoxdur.

"Pərvanələrin rəqsi", Mehriban Abdullayeva və Anar Heybətov

№ 01 (09) May 2013

Hansı rejissor aktyorun oyunundan narazıdırsa, günah onun özündədir. Ya seçəndə səhv edir, ya da işləyəndə.

– Reytinq xatirinə ssenaridə dəyişikliklər etdinizmi?

– Biz efirə yayımlanmamışdan əvvəl artıq 18-20 seriya hazır idi. O mənada siz dediyiniz dəyişiklik olmadı, amma deyim ki, ssenari nəzərdə tutduğum kimi də inkişaf etmədi. "Pərvanələrin rəqsi" başqa sonluqla bitməliydi, amma tamam fərqli formada bitəcək. Sonuncu iki seriyada elə hadisələr baş verəcək ki, onu tamaşaçı təxmin edə bilməz.

– Belə bir qərara səbəb nə idi?

– Yaradıcı marağım. Bu, bir növ özümü imtahana çəkməkdir: tamaşaçını inandıra, təəccübləndirə bilərəmmi? Ssenaridə bəzi dəyişikliklər aktyorların oyunu ilə də bağlı oldu. 40 seriyanı çəkəndən sonra bu qənaətə gəldim.

– Aktyorlarınızdan narazılığınız var?

– Əvvəla qeyd edim ki, işin çətinliyini nəzərə alıb serialda ağır yükü daşıyan aktyorların əksəriyyəti mənim tələbəlik yoldaşlarım, dostlarım, yaxın münasibətdə olduğum adamlardır. Ki, sonra məni yarı yolda qoymasınlar. Mən həm aktyor kimi onların gücünə, həm də insan kimi xarakterlərinə bələdəm. Söz yox ki, bu serialda ilk dəfə salamlaşıb, işlədiyim insanlar da oldu. Serialda qazandığım çox mühüm təcrübəni sizinlə paylaşacam: bir aktyor dəvət edib, rolu ilə tanış edirsən, çəkib montaj edirsən, sonra başa düşürsən ki, təsəvvüründə canlandırdığın obraz onun ifasında alınmayıb. Məhz bu səbəbdən də ssenarini tədricən digər

"Pərvanələrin rəqsi" teleserialının çəkiliş heyəti

aktyorun oyununa tərəf dəyişməli olursan. Demək istədiyim budur. Yəni hadisə qalır, ağırlığını isə başqa tərəfə yönləndirirsən. Məsələn, çəkiliş prosesində üçüncü-dördüncü plan üçün nəzərdə tutduğun aktyor birinci, ikinci plan aktyorlarının cərgəsinə gəldi. Bilirsiniz, seriallarda fokusu ilk dəfə çəkilən aktyor və aktrisanın üzərində qurmaq rejissor üçün çox təhlükəlidir.

"Pərvanələrin rəqsi", Lətafət Məmmədova və Rauf Şahsuvarov

– Mənim tanıdığım Rövşən İsax istədiyi oyunu aktyordan almaq üçün uzun müddət axtarışda olan rejissordur. "Aktrisa" filmində bir aktrisanı axtardığınız kimi...

– Əgər mən konkret adla bağlı serial çəksəm, bəli, siz dediyiniz kimi aktrisanı "Aktrisa"da axtardığım qədər axtarardım. Çünki orda manevr etmək imkanlarım çox azdır. Tapa bilmədinsə, mütləq fokusu, ya da serialın adını dəyişmək lazım gələcək. Bu, doqma deyil, sadəcə mənim bir rejissor kimi gəldiyim qənaətdir. Bir də ki istedadlı aktyorların hamısı məsuliyyətlidir, istedadsızın isə heç nə vecinə deyil. Ona elə gəlir, öz oyunu ilə artıq obrazın möhürünü vurub. Ona görə düşünürəm ki, rejissor serial çəkəndə iki cür kastinq etməlidir: aktyor və insan kimi.

– Aktyor seçimində səthi yanaşdığınız hallar çox olub?

– Şükürlər olsun ki, çox olmayıb. Sevinirəm ki, tamaşaçıların böyük əksəriyyəti "Pərvanələrin rəqsi"ndəki aktyorların düzgün seçilməsi fikrindədir. Bu, rejissorun ən böyük uğurudur. Amma mən bilirəm ki, hansı rolları kimlər oynasaydı, daha yaxşı olardı. Serial işində bizim aktyorların hələ vərdiş eləmədikləri bir neçə zərif nüanslar var. Aktyor onu intuitiv hiss etməlidir.

"Pərvanələrin rəqsi" teleserialının çəkiliş meydançasında

– Məsələn...

– Onu demərəm. Çünki istənilən halda mənim işimdir: yaxşısı da mənimdir, pisi də. Mən işlədiyim kollektivə ailəm kimi baxmışam. Qoymaram ailəmin sirri kənara çıxsın.

– Maraqlıdır ki, sizin serialda ulduz aktyorlar çox azdır. Bunu nə ilə izah edirsiniz?

№ 01 (09) May 2013

"Pərvanələrin rəqsi", aktyorlar İlqar Cahangir, Ramiz Novruzov Rövşən İsaxla

– Bizim serialda daha çox tanınan aktyor Ramiz Novruzdur. O məntiqlə yanaşsam, gərək seriala aktyor deyil, xəbər aparıcısını çəkim. Çünki ondan çox tanınan yoxdur.

– İndi çəkilən serialların keyfiyyətsizliyindən şikayətlənirlər. Siz hansı fikirdəsiniz?

– Razıyam, etiraz etməyə haqqım yoxdur. Bir tutacağım var: gəlin 15 il bundan öncə çəkilən türk serialları ilə indi çəkdiyimiz serialları yanaşı qoyaq. Görün nə qədər fərq var? Mənə elə gəlir ki, bizim birinci ildə getdiyimiz məsafə türklərin 15 il bundan öncə getdiyi 1 illik məsafədən üç dəfə çoxdur.

– Bu uğuru nəyə bağlayırsınız?

– Biz hamımız qiyabi serial dərsi keçirik.

– Yəqin ki, siz də hazırda çəkilən başqa seriallara baxırsınız.

– İmkan olduqca.

– Ən azından, rəqiblərinizi tanımaq üçün...

– Mən heç bir serialın rejissoruna rəqib kimi baxmamışam.

– Reytinqləri oynadan rəqəmlər görəndə də belə düşünürsünüz?

– Yoxsa mən arxayınlaşmışam? Efirə yayımlanandan "Pərvanələrin rəqsi" seriallar arasında birinci yerdə oldu. İndi də o tempi qoruyur. Bəlkə də axırıncı olsaydı...

– Yadıma gəlir, ATV "Pərvanələrin rəqsi" və "Sirr" seriallarını eyni vaxtda ictimaiyyətə təqdim etdi. "Sirr"in sizdən daha güclü reklamı aparıldı və gözlənilirdi ki, sizə əməllicə rəqib olacaq. Amma sizdən fərqli olaraq "Sirr" gözlənilən nəticəni vermədi.

– Öz adımıza çox sevinirəm. Yəqin məndə də istedaddan nəsə var. 63 seriya təsadüf ola bilməz. Və eyni reytinq, bir-iki faiz aşağı-yuxarı davam edirsə, demək ki, məsuliyyətimi itirməmişəm. Qorxmuşam haqqımda desinlər ki, "bunun da bir atımlıq barıtı varmış", "o da bir təsadüf idi, oldu".

– Belə bir fikir var ki, serial reytinqli olması üçün çox dərin mətləblər, xüsusi hazırlıq tələb edən mövzular və intellektuallıqdan uzaq olmalıdır. Əsasən bu fikri serial tamaşaçısının evdar qadınlar olması ilə izah edirlər. Siz necə düşünürsünüz?

– Uzun müddət reklamla məşğul olan bir insan kimi cavab verəcəm: potensial alıcısı ancaq qadın və potensial alıcısı kişi olan istənilən məhsulun reklamındakı mövzuları müqayisə edin. Mənzərə belədir: kişilər üçün məhsulun reklamında təhtəlşüura, qadınlarda isə səthi, sadə, məişət xarakterli mövzular daha çox ön plana çəkilir. O cəhətdən bəli, dediyinizlə razıyam. Burda serialın yayımlanma vaxtı da önəmlidir. "Pərvanələrin rəqsi"nə Rövşən İsaxın dərin düşünən rejissor prinsipindan yanaşmaq düzgün deyil. Mənim çəkdiyim serial qadınlar üçündür. Təsəvvürümə gətirə bilmirəm ki, ruslar "Pərvanələrin rəqsi"nə baxır. Çünki orda belə problem mövcud deyil, onların marağı, mentaliteti başqa dəyərlər üzərində qurulub. Ümumiyyətlə, serial çəkəndə ilk növbədə tamaşaçı nəzərə alınmalıdır, onun hansı auditoriyaya xitab edəcəyi müəyyənləşməlidir. Serial həddindən artıq mənfi obrazı çox sevir. Tamaşaçı ona nifrət eləyər, hər seriyada "kaş ki onu öldürələr" deyər, amma o heç vaxt bilməz ki, həmin obraz öldüyü an serialın "evi yıxıldı". Mənfi qəhrəman həm də baş qəhrəmanı sevdirməkdən ötrü bir varinatdır. Qısası, serialın gücü mənfi xarakterin üzərində daha çox olur, nəinki baş qəhrəmanın. Bunu da aktyorlar daha çox başa düşməlidirlər. Bundan başqa, serialda mentalitet nəzərə alınmalıdır, hadisələr inandırıcı olmalıdır. Mənə bu gün qəti şəkildə inandırıcı gəlmir ki, kimsə kiminsə xətrinə dəydiyi an cibindən tapançanı çıxarıb öldürməlidir. Axı bu indiki Azərbaycan reallığı deyil. Avtomobillə ötüşmələr, qəzalar – bunun həddindən artıq yaxşı nümunələrini Amerikada, Avropada edirlər.

– Bir prodüser olaraq, Azərbaycanda müasir həyatdan danışan serialın keyfiyyətli çəkilişi üçün bir seriyaya nə qədər maliyyə ayrılmasını düzgün sayırsınız?

– Bir rəqəm söylənilməsi lazımdırsa, bunu deyə bilmərəm. Niyə? Birinci növbədə mövzu mühüm rol oynayır. Tarixi və müasir həyatdan götürülən mövzuların maliyyəsi müxtəlifdir. Eləcə də müasir həyatdan götürülən iki mövzu – hadisələrin biri şəhərdə, o biri kənddə baş verirsə, bu, təbii olaraq maliyyəyə təsir edir.

– Bəs "Pərvanələrin rəqsi" kimi bir serialın çəkilməsi üçün nə qədər maliyyə lazımdır?

– Adətən, belə şeylər konfedensial saxlanılır. Bu, subyektiv predmetdir. Bir rejissor öz əməyini bir manat, o biri rejissor eyni işi 10 manat dəyərində qiymətləndirə bilər. Mənim həmin rəqəmi söyləməyim düzgün olmaz.

– Yəni maliyyənin azlığı, çoxluğu sizin bir rejissor kimi yaradıcı gücünüzə təsir göstəmir. Doğrudur?

– Mən bir rejissor kimi eyni qüvvə sərf edirəm. Amma maliyyənin az və çox olması nəticədə işin keyfiyyətinə təsir göstərir.

"Pərvanələrin rəqsi", Şəbnəm Hüseynova və Pərvanə Qurbanova

– Bəs maliyyənin Milli Televiziya və Radio Şurasından televiziyaya deyil, prodakşnlara verilməsi məsələsinə necə baxırsınız? Sizcə, bu daha effektiv olmazdımı?

– Qəti şəkildə bu fikirlə razı deyiləm. Təsəvvür edin, MTRŞ serial çəkilişi üçün prodakşna maliyyə ayırır, serial çəkilir, amma televiziya onu qəbul etmir. Səbəb isə müxtəlif ola bilər. Məsələn, ola bilər ki, prodakşının müraciət etdiyi mövzu telekanalı qane etməsin, yaxud kanal həmin mövzuda serialın çəkilişi üçün öncədən başqa prodakşnla razılığa gəlib.

– Deməli, indiki halda serial istehsalı özəl prodakşnlar üçün gəlirli sahə ola bilməz.

– Dünya təcrübəsində prodakşna serial çəkdirən televiziya müəyyən strategiya yürüdür. Yəni serialı istehsal edən prodakşının yayımın reklam büdcəsində payı olur. Bu, prodakşının məsuliyyətini itirməməsi, daha yaxşı çəkilməsində maraqlı olmasına xidmət edir. Azərbaycanda isə bu məsələlər sual altındadır. Bizdə kanallar, prodakşnlar, aktyorlar da fədakarlıq edirlər. Kimsə bu fədakarlıqdan sonra özü haqda yüksək iddialara düşsə, qısa zamanda onun pis nəticəsini görür. Mən bilirəm ki, kanal mənimlə münasibətdə fədakarlıq edib. Bildiyiniz kimi, "Pərvanələrin rəqsi" efirdə yayıma veriləndə kanalda rəhbərlik dəyişdi. Vüqar Qaradağlının mənə verdiyi ruh əvvəlki rəhbərlikdən də artıq idi. Məsələ burasındadır ki, serial pis olsa dayanmayacaq, yaxşı olsa da pulumuz artmayacaqdı. Çox şükürlər olsun ki, bəlli reytinq qazanmışıq. Amma mən heç vaxt "reytinqimiz var, özümü çox yormayım" prinsipi ilə bu işə yanaşmamışam. Çox təəssüf ki, aktyorlarımızın arasında belələri oldu və mənə çox əziyyət verdilər.

– Hansı mövzularda serial çəkməyi daha əlverişli hesab edirsiniz?

– Mənim özümə qalarsa çox istərdim ki, tarixi serial çəkim. Amma təhlükəlidir. Bunun üçün seriala daha çox bələd olmaq, aktyorları da ona yönəltmək lazımdır. İnanmıram ki, "Möhtəşəm yüz il" 10 il bundan öncə çəkilsəydi, bu günkü effekti verərdi.

– Təhlükəli deyəndə nəyi nəzərdə tutursunuz? Bir rejissor kimi sizin üçün, yoxsa tamaşaçının qəbul etməməsi baxımından deyirsiniz?

– Özümü nəzərdə tuturam. Bilirəm ki, tamaşaçı onsuz da seväcək. Məncə, konkret bir mövzu adı çəkə bilmərəm. Mənə elə gəlir ki, hadisə maraqlı olmalı, sonunda tərbiyəvi əhəmiyyət daşımalıdır. Tərbiyəvi əhəmiyyət deyəndə camaata

"Pərvanələrin rəqsi", Fidan Axundova,
Ramiz Novruz,

Elxan Abbasov

efirdən dərs keçmək iddiası ilə mövzu götürmək olmaz. Efirdən kiməsə dərs verməyin yaxşı effekt verəcəyinə inanmıram. Tamaşaçının beyninə yol ürəyindən keçir. Ona görə ilk növbədə tamaşaçının ürəyinə toxunan mövzular tapmaq lazımdır.

– Bəs janr?

– Dram. Çünki dramda hər şey etmək olar. Tamaşaçı da dramı çox sevir.

– Növbəti işiniz nə olacaq? Kino, serial?

– Serial. "Kino çəkəcəm" sözünün ixtiyarı mənim əlimdə deyil. Mən Spilberq, Azərbaycan da Amerika deyil ki, seçimi özüm edim. Mövcud reallıqdan çıxış edərək deyirəm. Hərçənd kino çəkməyə kifayət qədər həvəsliyəm. Əzablar, yuxusuz gecələr, əsəb, həyəcan, hamısının fonunda məsuliyyətdən irəli gələn qorxuya rəğmən yenə də həvəsliyəm. Bundan da başqa, yaradıcı prinsipiallıq: hamıya nümayiş etdirmək istəyirəm ki, mən "Aktrisa"dan daha yaxşısını bacarıram.

– Özünüz "Aktrisa"dan razı qaldınızmı?

– Bu gün də hesab edirəm ki, "Aktrisa" kifayət qədər normal filmdir.

– Yeni serial nədən bəhs edəcək?

– Dram olacaq. Situasiyalar və hadisələr "Pərvanələr rəqsi"ndən qat-qat çox, faciənin sərhədi ilə başabaş inkişaf edəcək. Hətta onu da deyim ki, 50 faizdən çoxu həyatda olmuş hadisədir. "Pərvələrin rəqsi"nin 15 seriyasını yazanda mənə indi çəkmək istədiyim tarixçə danışıldı. Hazırda sxemi qurulur. Bilirsiniz, növbəti serialın məsuliyyəti "Pərvanələrin rəqsi"ndən beş dəfə çoxdur. Qorxuram. Ona görə də heç nədə güzəştə getməyəcəm. İkinci işdə tamaşaçıları heyrətləndirməyə çalışacam. ■

Müsahibəni götürdü: Nərmin Muradova

fokus

№ 01 (09) May 2013

KİNOZAL

Aydın DADAŞOV

ÖVLADDA NƏVƏ, EKRANDA DƏVƏ

Rejissor Şamil Əliyevin aktyor-pedaqoq Vidadi Həsənovun ilk kinossenarisi əsasında çəkdiyi "Çölçü" filmi (2012) əsasən ekrandakı dəvələrlə yadda qaldı. Peşəkar kinooperator Rafiq Quliyevin müşahidə metodu ilə müxtəlif rakurslardan lentə aldığı dəvələrin nadir hallarda dramaturji kontekstdə təzahürü də nəzərə çarpır. Dəmir yolunun, magistral şossenin, müasir yaşayış məntəqəsinin yaxınlığındakı boz dağların fonunda gözə dəyən palçıq evində yatan Ulunun (Vidadi Həsənov əslində sözün dayağına çevrilməli mimikadan istifadə ilə aktyor peşəkarlığını tamamlayır) daim palçıq evin dalında işəyən azyaşlı oğlu ilə ünsiyyəti də dəvədən başlanır. Doğuşdan sonra ətliyə veriləcəyi ilə hədələdiyi (bununla da yaşadığı həyat tərzindən cana doyduğunu bildirdiyi) ana dəvəni duz-çörəyə and içməklə bu köşəyi onun dünyaya gətirdiyinə inandırmaqla tamaşaçıya mifik mesaj göndərən Ulunun "Çölçü" adlandırdığı azyaşlı oğlunu (Cavidan Məmmədov) yuxuya verməк üçün sandıqdan, pərdədən, gəlinciklərdən, dəsmaldan istifadə etməklə kukla teatrı estetikasında göstərib danışdığı nağıl mövzunu bədirləyir. Titrlərə qədərki yarımçıq planların, azyaşlı Çölçünü izləyən baldırların və xüsusən dəvələrin qatıldığı uzun-uzadı

№ 01 (09) May 2013

ekspozisiyada həlledici amilə çevrilən bu nağılda uçub gələn quşun (dəsmalın) qıza (daş gəlinciyə) çevrilməsi sonradan hadisələrin gedişində reallaşmaqla gecikmiş melodrama janrını müəyyənləşdirir.

Növbəti dəfə arxasına keçdiyi palçıq evin dalından böyüyüb çıxmaqla zaman sıçrayışını uğurla göstərən, dəvələrdən birini ardınca çəkərək yaxınlıqdakı qəsəbəyə üz tutan Çölçünün yolun kənarındakı köhnə, ağ "Jiquli" avtomaşınında müasir Dəyyusla (Vüsal Mehrəliyev – oynadığı tipaja nifrət qazandıra bilir) şəhərli qızın (gürcü aktrisası Salome Demuria ümumi planlardakı pantomim plastikada tədricən Mələyə çevrilir) dünyaya gələcək körpənin məhvi barədə qalmaqallarının şahidi olması mövzunun rüşeymindəki problemi səciyyələndirir. Bununla belə, qəsəbədən qayıdan Çölçünün yenidən əvvəlki qalmaqalın şahidinə çevrilməsi, Mələyin çölə üz tutduğunu görməsi hadisəlilik prinsipini yerində fırladaraq, istiqaməti "Tarzan" filminin təklif olunan vəziyyətinə yönəldir. Üstəlik, uşaqlıqda nənəsinin "Şanapipik" çağırdığı üzə çıxan Mələyin söylədiyi rəvayətdə çimərkən qaynatasının (filmdə Səyyadın – yəni ovçunun) gözünə görünən gəlinin xəcalətdən başındakı darağı şanaya çevrilən bu quşun sanki təsadüfən ekranda görünməsi də dramaturji mahiyyət daşımır.

"Çölçü", aktyor Bəhruz Vaqifoğlu

Qəsəbədən yeni tikilən məscidə gələn Çölçünün arxasında mürdəşirlərin yuduğu hansısa cəsədin ayaqlarının görünməsindən sonra məzarının itməsini arzulayan Ulunun dünyasını dəyişməsi məntiqsiz görünsə də, zaman sıçrayışının yaratdığı tənhalıq yetərincə əsaslandırılır. Gecə itlərin səsinə oyanan Çölçünün rastlaşdığı, israrla qəbul etmədiyi Mələyin növbəti epizodlarda ev-eşiyi sahmana salması, pal-paltar yuması, sandıqdakı ana fotoşəklini nəzərdən keçirməklə sanki milli, dini dəyərlərə üz tutan gələcək taleyini qəbul etməsi və nəhayət, dəvələri suvarması öz həllini attraksionların montajında tapır. Mentalitet müstəvisində, namus anlamında qızla məsafə saxlayan Çölçünün axır ki qırxdığı dəvələrin yununun yuyulduğu iri çəndə çimərkən ram olması sadəcə anatomiyanın qələbəsini

"Çölçü", aktrisa Salome Demuria

(filmin premyerasında bu məqamdakı alqış sahibləri "qol" sevincini yaşayan futbol azarkeşlərini xatırlatdılar) melodrama janrında üzə çıxarır. Tədricən ayaqyolunun qurulması, əl-üzyuyanın asılması gigiyena ilə bağlı sivil mədəniyyətin çölə gəlişini əsaslandırır. Qəsəbədə satdığı yunun puluna ərzaqla yanaşı, müasir geyim də alan Çölçünün yanındakı hamilə Mələyi görən ağ "Jiquli"li Dəyyusun hadisələrin gedişinə qoşulması, müşahidə metodlu filmin müəyyən mənada yad müdaxiləli reportaja keçidini yaratmaqla, melodramanın dramatizmini artırır. Plovun dəmə qoyulduğu məqamda özünün "cəza dəstəsi" ilə gəlib çıxan, "Onun qarnını mən dombaltmışam" deyən Dəyyusun "Jiquli"sini gülləyə tutan Mələk şərin cəzalandırılması missiyasını uğurla yerinə yetirir. Və bundan sonra yaranan sakitlik fonunda lazımlı final tapılmasa da, (Mələyin dəvəyəbənzər qayanın kölgəsində uzanması, yuxulaması mücərrədlik yaradır) körpənin dünyaya gəlişinə təminat "dövlətdə nəvə" deyimini mentalitet, namus anlayışlarından yüksəkdə dayanan bəşəri ideya müstəvisində passiv çalarlarla da olsa göstərir. Dünya ədəbiyyatında və o cümlədən ekranında bədii həllini yetərincə tapmış (Syuqoro Yamomotonun "Bizim küçədə tramvay qaçır" ssenarisi əsasında Akira Kurosavanın çəkdiyi, arvadının dünyaya gətirdiyi altı körpəni böyüdən atadan bəhs edən "Dodeskadent" filmi mükəmməl nümunədir) "qeyri-qanuni doğuş" probleminin "Çölçü" yozumunda dünyaya gələcək körpənin, "nəvənin" eyni taleli Konfutsiyə, Leonardo da Vinçiyə, Cek Londona çevriləcəyi sual altında qalsa da, ən azı dəvələrə sahib çıxacağı, ömrünü onlara həsr edəcəyi göz önündədir. Çünki filmin baş qəhrəmanları Ulunun, Çölçünün, Mələyin mühitə qovuşmayan sxematik həyatı keyfiyyət dəyişkənliyinə imkan verən hər hansı bir təkamülün yoxluğundan xəbər verir. Deməli, bu məqamda doğulacaq körpənin mütərəqqi dəyərlərə malik gələcəyə deyil, reqressiv keçmişə üz tutmaq zorunda qalacağı "Çölçü" filminin ideyasının qüsuru sayıla bilər. "Çölçü" filminin premyerasından sonra "Lent.az"dakı "Dəvələr aktyorlardan yaxşı oynadı" məqaləsində "fikrin ancaq təsvirlərlə ifadəsinə" qarşı çıxan "musiqinin təsviri əzməsi, onunla

"Çölçü",
filmin ssenari müəllifi
və baş rolun ifaçısı
Vidadi Həsənov

orqanikləşməmək probleminə" toxunan Sevda Sultanovanın "Çölçünün əxlaqi dəyərlərinin yüksək təsviri mübaliğəli görünür. Hətta o qədər mübaliğəlidir ki, onun qadını qəbul etməməsi, ifrat skeptikliyi, bir növ, vəhşi davranış təəssüratı yaradır"[1] fikri də ideallaşdırılan mühitlə qəhrəmanın, əlbəttə ki, dəyyuslardan da xali olmayan sivil dünyaya qarşı qoyulmasını şübhə altına salır.

"İskusstvo kino" jurnalının 2012-ci il 9-cu sayında Natalya Sirivlyanın "Keçmiş SSRİ xalqları nağılları" məqaləsindəki: "Əsl həyat sivilizasiya ilə əlaqənin nümayişkaranə qırılmasından ibarətdir. Əvvəl ata oğlunu çöldə yaşayıb, dəvələrə qulluq göstərməyi öyrədib, onun ölümündən sonra sadə geyimli, saçı qırxıq gözəl mələk (Salome Demuria) şəhərdən, daha doğrusu, qəsəbədən bu gəncin yanına gəlir. Şəhərli qız it kimi çölçünün həyətində yatır, xalçaları yuyur, yaşadığı yerə döşəyir, qovulsa da getmir və, nəhayət, onun ideal arvadı olur: özünə öyrəşdirdiyi dəvələri suvarır, qırxır, susaraq gözlərini döyüb ərinə şikayətlənir. Hərçənd sonra onun başqasından hamilə qaldığı bilinir. Aldanmış ər nümayişkaranə şəkildə ulduzlar altında yatmağa gedir. Qız səhər çöldən uzaqlaşsa da, dəvə sürüsü onun ardınca gedir. O, günaha batsa da gerçəkdir. Ondan şübhələnən ər isə, deməli, zəifliyini göstərdi. Təbiət, çöl, heyvanlar əbədi çəkidə olduqlarından, onların hökmü vacib deyil. Bir sözlə, füsunkar çöllə ikonoqrafik üzlü qəhrəmanlardansa dəvələr (sifətləri) dəyişməz müdrik görünür. Bər-bəzəksiz, hər hansı bir məsafəsiz XXI əsrdə çəkilən İncil tarixçəsi! Adamın lap özünü çimdikləməyi gəlir – məgər bu mümkündür?"[2] qənaətləri də, müasirliklə keçmişi qarşılaşdırmaqla filmin yaratdığı son nəticəni sual altına qoyur. Ən azı, bəlkə də doğulacaq körpənin genetik atası Dəyyusa deyil, sanki qoca təbiətin kodlarını daşıyan Çölçüyə bənzəyəcəyinin (bəlkə də duz-çörəyə and içilməklə) bəyan edilməsi bədii çərçivəni qapaya bilərdi. İndiki halda isə problemin təqdimatının gecikdiyi, çəkiliş metodunun dəyişikliyinin peşəkar üsluba xələl gətirdiyi, bir çox məqamlarda təsvirin yerində fırlandığı, mətn çatışmazlıqlarının duyulduğu, dialoqların işlənmədiyi, replikaların təsadüfiliyi sezildiyi bu filmin dəyəri bu gün arxaik görünən çöl mühitində mənəviyyat kimi qlobal problemin önə çəkilməsidir. ■

[1] *Sevda Sultanova* – Dəvələr aktyorlardan yaxşı oynadı. **www.Lent.az.**

[2] *Наталья Сиривля* – Сказки народов б. СССР. ж. Искусство кино №9-2012. с.23z

Aygün ASLANLI

MEDİTATİV RİTMİN HAKİM KƏSİLDİYİ "ÇÖLÇÜ"

Yetmezmi bunca ağrıdığımız
Sarı zehir işte dört bir yanımız
Çöl! Kaldır kumunu, duy halimizi:
– Kaybolduk sende, nerde yolumuz?

(Birhan Keskin)

Bomboz çöl. Kol-kos. Qaranlıq, dəvələr. Sonsuz yalqızlığı, səssizliyi xatırladan dəvələr.

Rejissor Şamil Əliyevin "Çölçü" filmi belə başlayır (ssenari müəllifi Vidadi Həsənovdur). Bir anlıq toz-torpağı göyə qaldıran burulğan da ötəriliyi ilə ətalətdən xəbər verir – heç nə onu pozmağa qadir deyil. Hətta çölün ortasında birgözlü daxmada yaşayan ata-oğul da. Əslində onlar ata-oğul yox, çölün əbədi bozluğunda bir-birinə məhkum olan iki yaddır.

Biri adı ilə bu boz əbədiyyətin çox uzun çəkdiyini simvolizə edən Ulu (Vidadi Həsənov);

O biri Çölçü (Bəhruz Vaqifoğlu).

Eləcə Çölçü. Onun adı yoxdur. Balaca oğlan Uludan təkidlə adını soruşanda "Çölçü" eşidir. Oğlanın təkidi – ad sahibi olmaq, fərqlənmək istəyi Ulunu təəccübləndirir.

Sonsuzluqda hamı birdir, adlar olmur.

Təntimiş balaca Çölçü rahatlanmaq üçün daxmanın arxasına keçir və ordan cavan oğlan kimi çıxır.

Sonsuzluqda "sabah da bu gündür".

Amma bir gün ölüm gəlir. Özü ilə birlikdə onu gətirir – QADINI (Salome Dmuria). Qadın sondur – ətalətin sonu. Başlanğıcdır – yeni həyatın başlanğıcı. Qadın hərəkətdir. O, yavaş-yavaş Çölçünün hər şeyinə – yatağına, evinə, silahına, dəvələrinə və sonda tənhalığına sahib çıxır. Qadın Çölçünü tələyə salır, onu Uluya çevirir.

AMMA VƏ LAKİNLƏR...

Yaxşı, bura qədəri çox gözəl, çox pakizə. Bəs niyə belə dərin mətləblərə toxunan film adamı ekrana yapışdırmır, əksinə, bir az naqolaylıq, narahatlıq hissi yaradır? M.Yampolskinin sözləri ilə desək, niyə "tamaşaçı filmdə

№ 01 (09) May 2013

"Çölçü",
filmin ssenari müəllifi
və baş rolun ifaçısı
Vidadi Həsənov və
quruluşçu rejissor
Şamil Əliyev

ərimir, filmin ab-havası onun şüurunu ovsunlaya, hipnoz eləyə bilmir?" Ona görə ki, müəllif tamaşaçının təhtəlşüuruna ötürdüyü informasiyanı özü yalanlayır, ekranda baş verənləri anlaması üçün ona göstərdiyi ipuclarını kəsir. Məsələn, filmin maraqlı epizodlarından biri: Ulu köşəyini yaxın buraxmayan dəvənin qarşısında duz-çörəyə əl basır ki, köşək onun doğma balasıdır. Bu artıq filmin əsas intriqalarından birinə ipucudur. Ancaq növbəti epizodlarda Çölçünün yanında sığınacaq tapan qadın hamilədir, tamaşaçı onu ilk gördüyü dəqiqələrdə bu barədə ətraflı məlumat alır. Beləliklə, həm filmdəki gözlənilməzlik effekti ilk andan öldürülür, həm də Ulunun dəvəyə and içdiyi epizod yükünü itirir. Təkcə bumu? Film boyu təkrar-təkrar göstərilən bütün dəvələr dramaturji element olmaqdan çıxıb adi dəvəyə, ekzotikaya çevrilirlər. Onları istənilən başqa heyvanla – qoyunla, xoruzla rahat əvəz eləmək olar və heç nə dəyişməz. Eyni hal film boyu bir neçə dəfə eşitdiyimiz "şanapipik haqda əfsanə"yə də aiddir.

Yaxud Çöl və Çölçü obrazı. Çöl hər şeyə rəğmən həm də sonsuz azadlıqdır, orda yaşayanlar əslində öz azadlıqlarına məhkumdurlar. Çölçü buna görə qadının

"Çölçü", aktrisa Salome Demuria

"Çölçü", quruluşçu operator Rafiq Quliyev, quruluşçu rejissor Şamil Əliyev

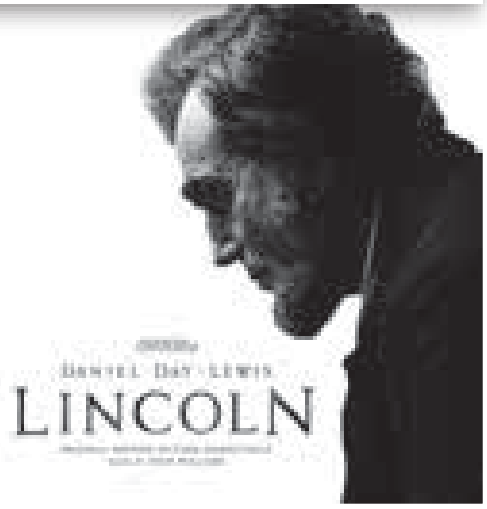
onun həyatına soxulmasına müqavimət göstərir, azadlığını itirmək istəmir. Ancaq Çöl obrazının vizual həllində bütün detallar, priyomlar azadlığa yox, məhkumiyyətə işarə vurur. Yəni Çöl qadının verdiklərinin qarşılığında oğlana heç nə təklif eləmir ki, biz finalda onun tələyə düşdüyünü anlayaq, çarəsizliyinə şərik olaq. Beləliklə, Çöllə qadının konflikti əhəmiyyətini itirir, daha doğrusu, başdan yoxa çıxır.

Və ya filmin ümumi temporitmi və aktyor oyunu. "Çölçü" filmi ləng, meditativ ritmdə çəkilib: minimum söz, minimum hərəkət. Amma aktyor oyunu, xüsusilə də Bəhruz Vaqifoğlu ilə Salome Demurianın olduğu epizodlarda bu ritm pozulur. Özlüyündə onların hər ikisi ayrı-ayrılıqda da, bir yerdə də çox orqanikdirlər, ekrana da yaraşırlar, ancaq filmin ritmini tuta bilmirlər. Daha dinamikdirlər, bədən plastikaları daha çevikdir. Ki, bu da müəlliflərin əvvəldən sona qədər izləməyə çalışdıqları ritmdə dərhal nəzərə çarpır, tamaşaçını ayıldır.

Ümumiyyətlə, "Çölçü" filmində sanki müəlliflər materialı yox, material müəllifləri idarə eləyir, öz ardınca sürükləyir. Məhz buna görə tamaşaçı filmdə əriyə, ekranda gördükləri ilə doğmalaşa bilmir. ■

"Çölçü", aktyor Bəhruz Vaqifoğlu

A.AĞAYEVA



"LİNKOLN" – SPİLBERQİN "PİRR QƏLƏBƏSİ"

"Biz ümid edirik ki, müharibənin cəzası olan bu ağır dönəm tezliklə keçib-gedəcək. Bunun üçün ürəkdən dua edirik. Lakin əgər Tanrı 250 il əvəzi ödənilməmiş əmək sayəsində qulların topladıqları mülkləri məhv olunanacan və vurulan hər bir qamçı zərbəsindən axıdılan qan qılıncla tökülən hər bir qan damcısı ilə ödənməyincə bunun davam etməsini istəyirsə, – üç min il öncə deyildiyi kimi, – bu yenə də ona dəlalət etməlidir ki, Tanrının cəzası ədalətlidir.

Heç kimə kin saxlamadan, hər kəsə mərhəmətli davranaraq, Tanrının öyrətdiyi kimi xeyirxahlığa səmimi qəlbdən inanaraq, bütün qüvvəmizi toplayıb başladığımız işi sona çatdırmalıyıq, millətin yaralarını sarımalı, müharibənin ağırlığı çiyinlərinə çökmüş insanların, dulların, yetimlərin qayğısına qalmalıyıq. Aramızda və eləcə də digər ölkələrlə sülh münasibətlərini əldə etmək və qoruyub saxlamaq üçün hər şey etməliyik".

Hər bir amerikalıya və xüsusilə qaradərili vətəndaşlara yaxşı tanış olan bu sözlər onları quldarlıqdan azad edib tam hüquq verməyə çalışan və bu yolda bir çox çətinlikləri dəf edən 16-cı Amerika prezidenti Avraam Linkolnun ikinci dəfə

"Linkoln", Deniel Dey-Lyuis

prezident seçiləndə, 1865-ci il 4 mart tarixində söylədiyi nitqindəndir. Və məhz bu çıxış 2012-ci ildə rejissor Stiven Spilberqin çəkdiyi "Linkoln" filminin sonunda səslənir.

Maraqlıdır ki, 2012-ci ilin ikinci rübündə Linkoln barədə bir neçə film çəkildi. Əvvəlcə Timur Bekmambetov Avraam Linkolnu vampirlərin ovçusu etdi ("Avraam Linkoln: Vampirlərin ovçusu"), sonra Riçard Şenkman onu zombilərə qarşı qoydu. Stiven Spilberq isə öz filmində əsl Linkolnu, tarixdən tanıdığımız 16-cı Amerika prezidentini göstərdi. Lakin bu filmin süjeti konkret bir prosesi – Amerikada vətəndaş müharibəsinə son qoymaq naminə ikinci dəfə hakimiyyətə gələn prezident Linkolnun ABŞ Konstitusiyasına 13-cü düzəlişi etdirməyə çalışdığı və buna nail olduğu, sonda isə sui-qəsd nəticəsində dünyasını dəyişdiyi zamanları əhatə edir. Bu düzəliş qaradərililəri qul olmaqdan azad etməli və vətəndaş müharibəsinə son qoymalı idi.

Amerikada vətəndaş müharibəsi mövzusuna ötən ilin sonlarında Kventin Tarantino da müraciət etdi. "Azad Canqo"da Linkoln obrazi olmasa da, Kventin öz filmində bir qaradərilinin qul olmaqdan qurtulduğunu və ağdərililər üzərində qələbə çaldığını göstərdi. Filmin sonu bir qədər pafoslu "happy end"lə bitsə də, Tarantino dəst-xətti və ruhunun bütövlükdə filmi bürüməsi onu baxımlı edir. Tarantino bu filmdə də ən sevdiyi oyuncaqdan – qan effektindən istifadə edib. Hətta çəkilişlər zamanı Leonardo Di Kaprio kiçik bir qəza nəticəsində, həqiqətən də, əlini kəsib. Lakin Tarantinonun qana olan "sevgisi"ni bilən heyət bunu da bir oyun hesab edib. Həqiqət sonra üzə çıxıb.

Kventin Tarantinonun və Stiven Spilberqin Amerika Vətəndaş Müharibəsi mövzusuna müraciət etməsi ABŞ-da birmənalı qarşılanmadı. Bir çoxları bunu ABŞ-ın indiki prezidenti Barak Obama ilə əlaqələndirdilər. Belə filmlərin ya onun lehinə, ya da əleyhinə çəkildiyi barədə söhbətlər çox yayıldı. Amma vətəndaş müharibəsi Amerikada öncəki illərdə də film və serialların süjet xəttini təşkil edib.

№ 01 (09) May 2013

Lakin bu film və seriallarda "qırmızı xətt" sevgi ("Soyuq dağ"), müharibənin ağır nəticələri ("Küləklə sovrulanlar"), savaşın psixoloji təsiri ("Cəsarətin qırmızı nişanı"), daxili qarşıdurma ("Santa-Feyə gedən yol", "Şimal və Cənub" mini serialı), müharibənin iç üzü ("Tanrılar və generallar") əsas götürülüb. Avraam Linkolnun həyatından və siyasi fəaliyyətindən də bəhs edən filmlər çoxdur, lakin Spilberq dəfələrlə "çeynənmiş" mövzuya başqa bir rakursdan yanaşdı, filmin süjetini konkretləşdirdi – 13-cü düzəliş.

Bununla belə, filmin bütün dünyada uğur qazanacağı və illər boyu baxılacağı mübahisəlidir. Bu mövzu amerikalılardan savayı digər millətlərə yaddır. Elə bu səbəbdən bir çox ölkənin tamaşaçıları filmi o qədər də maraqla qarşılamadı. Spilberq bəlkə də yəhudi olduğu üçün II Dünya Müharibəsi dövründəki faciələrlə quldarlıq mövzusu arasında bir əlaqə görüb.

Spilberqin bu mövzuya müraciət etməsi də xeyli mübahisə doğurdu. Deyilənə görə, rejissor çoxdandır ki, Avraam Linkoln haqqında film çəkmək istəyirdi, digər versiyaya görə isə, bu film ona bir tapşırıqdır. Son dövrdə baş verənləri nəzərə alsaq, ikinci versiya həqiqətə daha yaxındır. Peşəkar rejissor filmə çox ciddi yanaşsa da, hər bir detalı min ölçüb bir biçsə də, film qüsursuz ötüşmədi.

Spilberq, demək olar ki, tamaşaçı rəyini və zövqünü bir kənara ataraq, Kinoakademiyanın bəyənəcəyi tərzdə, onu "Oskar"a doğru aparan bir film çəkib. Bu həm estetikada, həm də süjet xəttində hiss olunur. Dialoqlar, debatlar, fikirlər filmi o qədər doldurur ki, bəzən tamaşaçının beynini yorur. Eyni mövzu ətrafında uzun-uzadı sürən söhbətlər filmin tempini də öldürür.

Filmdə gözə çarpan önəmli səhvlərisə mütəxəssislər açıqlayıblar: həmin illərdə "snayper" termini mövcud deyildi, onun əvəzinə "dəqiq atıcı" ifadəsi işlənirdi. Filmdə Vudro Vilsonun büstü görünür, lakin o, 1856-cı ildə doğulub. Konqress səsvermə keçirdiyi zaman zalda bütün yerlər doludur, amma əslində ayrılan ştatlara görə, 18 yer boş olmalı idi. Bir çox səhnədə 50 ulduzlu ABŞ bayrağı istifadə olunub, amma o illərdə ulduzların sayı 25, ya 36 olmalı idi. Bundan

"Linkoln", quruluşçu rejissor Stiven Spilberq

"Linkoln", quruluşçu rejissor Stiven Spilberq

başqa, təkrarlanan hərəkətlər, kardlar dəyişərkən hərəkət uyğunsuzluğu və başqa səhvləri də qeyd etmək olar.

Amma Spilberq bu film üçün 12 il axtarışda olub. O, Linkolnun otağına həmin divar örtüyü, həmin kitabları qoyub. Hətta filmdə saatın səsi də elə Linkolnun öz saatının səsidir.

Filmdə müsbət mənada diqqət çəkən incə məqamsa klassik mizankadrlara maraqlı bir görünüş gətirən günəş işığıdır. Bu işdə artıq uzun müddətdir ki, Spilberqlə birlikdə çalışan operator Yanuş Kaminskinin əməyi danılmazdır.

Filmi bütövlükdə "üzü üstə" yıxılmaqdan qoruyan isə uğurlu aktyor heyətidir. Filmdə baş rolu ifa edən Deniel Dey-Lyuis prezident Linkolnu cox inandırıcı canlandırıb. Onun təqdimatında Linkolnun şəxsi keyfiyyətləri, xarakteri, yanaşma tərzi üzə çıxıb. Stiven Spilberq 10 illik işdən sonra belə qərara gəlib ki, filmi yalnız Linkoln rolunu Deniel Dey-Lyuis ifa etdiyi təqdirdə çəkəcək, əks-halda çəkilişlər baş tutmayacaq. Çünki bu rola Dey-Lyuisdən əvvəl Liam Nison da namizəd olub. Lakin Nison bu rol üçün özünü yaşlı sayıb. Amma Deniel Liamdan 5 yaş kiçikdir və personajının yaşına çox yaxındır. Bəlkə də xarici bənzərlikdə əsas amillərdən biri bu olub. Dey-Lyuis isə əvvəlcə roldan imtina etsə də, sonradan razılaşıb. Lakin çəkilişlər bitdikdən sonra müsahibələrinin birində Den-Lyuis "Linkoln obrazının həmişəlik onunla qalmağını arzuladığını" bildirib. Maraqlıdır ki, Deniel 2002-ci ildə Martin Skorsezenin "Nyu-Yorkun quldur dəstələri" filmində Avraam Linkolnun siyasətinə qarşı çıxış edənlərdən idi.

Tommi Li Cons özü ayrılıqda çox güclü bir xarakter olduğu üçün filmdəki rol ifası mükəmməldir. Həmçinin Salli Fild, Devid Streytern və Cozef Qordon-Levit də rollarının öhdəsindən uğurla gəliblər.

Maraqlıdır ki, bu filmdə önəmli fiqurları canlandıran aktyorlar Linkoln və həmin tarixi dövr haqqında çəkilən digər filmlər, yaxud seriallarla əlaqəlidirlər. Məsələn, Frensis Preston Bleri canlandıran Hel Holbruk 1974-1975-ci illərin məhsulu olan "Linkoln" serıalında Avraam Linkolnu canlandırıb və bu roluna görə "Emmi" mükafatı alıb. Uilyam Syuvard obrazını canlandıran Devid Streytern bir vaxtlar LA Theatre Works-də Linkolnu canlandırıb. Maykl Stenton Kennedinin ulu babası, aktyorun personajı Hiram Praysın yaşadığı şəhərdə jurnalist işləyib.

Spilberqin illər öncə hazırlaşmağına baxmayaraq, filmin çəkilişlərində və montajda tələskənlik hiss olunur. Əslində "Şindlerin siyahısı", "Siravi Rayanı xilas etmək" kimi filmlərdə mükəmməl bir iş ortaya qoyan Stiven Spilberqdən daha çoxunu gözləmək olardı.

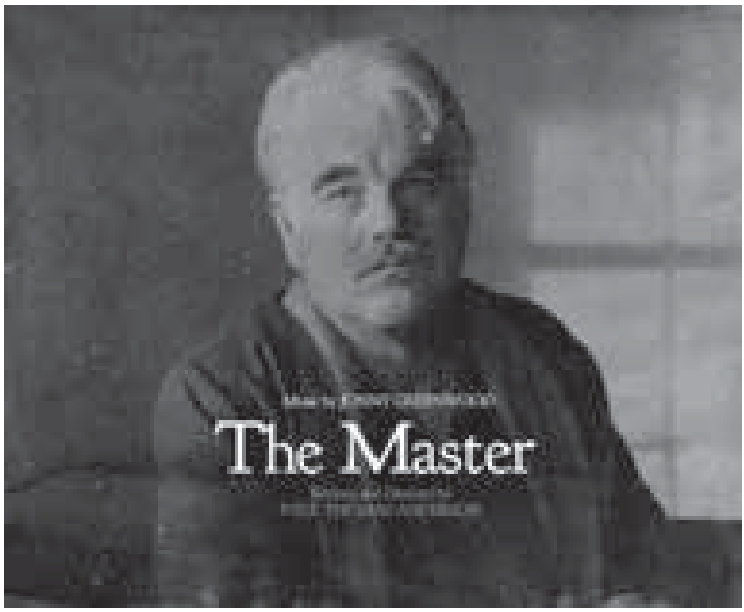
Spilberqin bu filmini Linkolnun həyatı kimi "Pirr qələbəsi" adlandırmaq olar. Linkoln 13-cü düzəliş qələbəsini öz həyatı, şəxsi məğlubiyyəti bahasına qazandı. Spilberqin "Linkoln" filmi də həddindən artıq qüsurlu olmasına baxmayaraq, mövzusu ilə qələbə çaldı. Bu filmi Spilberqin şəxsi məğlubiyyəti hesab etmək olar. Yəqin bu onun son məğlubiyyəti olar. ■

"Bəzi filmlər uğursuzluğa düçar ola bilər. Lakin yeni bir şey yaratmaq istəyi və bütövlükdə mövzuya, janra yüklənmək hər zaman yaradıcılıq enişindən başlayır".

Stiven Spilberq

"Linkoln", quruluşçu rejissor Stiven Spilberq

MASTER



Şarlatan və ümidsiz insan

"Master" əzab, nəzarət, ruhi sıxıntı və özünü tapmaq istəyən insanın ümidsiz hekayətidir. Pol Tomas Anderson eyni zamanda daha geniş kontekstdə qarşısına başqa vəzifə də qoyub: intellektual və ya spirtual hərəkatların meydana gəlməsinə baxışını ifadə etməklə cəsarət göstərib. Filmdə "The Cause" (ingliscədən "səbəb" kimi tərcümə edilir) sektasının üzvləri tez-tez XX əsrin ən böyük zərbəsi olan İkinci Dünya Müharibəsi zamanı travma alan və keçmişlərinin ağır psixoloji yükü ilə davrana bilməyənləri müzakirə edirlər. İnsan ruhunu, psixologiyasını dağıdan nəsnələrin səbəbini axtaranda özünü tamamilə yeni fikir axınında hiss edir. Xüsusən də, hər şeydə bir anlam tapdığını iddia edən hansısa sekta rəhbərinin mühitində. Buna görə də Lankaster Dodd (Filip Seymur Hoffman) adamları rəhbəri olduğu "The Cause" sektasına bağlayır, eynilə Ayn Rand[1] müharibədən sonrakı dövrdə publikanı objektivizmə sürüklədiyi kimi.

[1] *Ayn Rand* – amerika yazıçısı, filosofu, "obyektivizm" fəlsəfi hərəkatının yaradıcısı

№ 01 (09) May 2013

Böyük qeyri-müəyyənlik zamanında kimsə nəyəsə inandığını bilməyəndə, mütləq meydana adamları qətiyyətlə öz inancına, müəyyənləşmiş yoluna inandıran kimlərsə çıxır.

Freddi Kuell (Xoakin Feniks) həmin eranın məhsuludur: yalançı, alkoqol. Öncə biz onunla müharibənin son günündə rastlaşırıq: o, kokos şirəsinə müxtəlif məhlullar qataraq içki düzəldir.

Sonra biz onun başqa tərəfləri ilə də tanış oluruq: cinsi mübtəlalığı, fotoqraf kimi çalışması və tarlada işləməsi ilə.

Freddi müharibədən sonra təkcə fiziki yox, həm də emosional deformasiyaya uğrayıb. O, sevgiyə, təsdiqlənməyə ehtiyacı olan adamdır, bəzən isə onun yalnız mədəsini doldurmağa ehtiyacı var.

"Master", aktyor Filip Seymur Hoffman

"Master" təkcə Freddi Kuellin travma almış, cəmiyyətdə əhəmiyyətsiz qarşılanan varlığından yox, həm də onun "The Cause" sektasının intellektual rəhbəri ilə əlaqəsindən bəhs edir.

Bir neçə ümidverici olmayan işlə məşğul olduqdan sonra Freddi, nəhayət, özünü insanı yeni texnologiyalarla izah edən Lankaster Dodda təslim edir. Dodd eyni zamanda onu özünün çalışma obyektinə çevirir.

Personajların hər ikisi bir-birinə ziddir və həm də qarşılıqlı olaraq biri digərini tamamlayır. Freddi emosiya və tələbatından irəli gələn heyvani bağlantısı, Dodd manipulativ və haqq-hesab çəkən demaqogiyası ilə seçilir.

Anderson bu konflikti bütün film boyu təsvir edir. Amma ziddiyyət bir dəfə də olsun aşağıda təsvir etdiyim səhnə qədər aydın görünmür: hər ikisi həbsxanada qonşu kameralara salınır. Freddi kameradakı inventarı dağıdır, başını çarpayıya vurur, Dodd isə bu zaman hərəkətsiz halda situasiyanı müşahidə edir.

Bu, qarşılıqlı heyranlıqdan doğan dostluq və eyni zamanda ixtilafdır. Freddi Dodda meylini hiss edir, çünki onda özünün çatışmayan cəhətlərini tapır, Doddun dayanıqlı oriyentasiyası, görkəmi onu cəlb edir. Dodd isə Freddinin coşğun, instinktiv təbiətini sevir.

Filmdəki dinamizm bu iki əsas xarakterə əsaslanır. Hoffman Dodd obrazındakı xarizmanı, eqosentrik şarlatanı və sekta rəhbərinin şöhrətpərəstliyini yarada bilir.

Bununla yanaşı, Dodd pisniyyətli, məkrli adam deyil, o, həqiqətən də, özünün illüziyalarını düşünüb həyata keçirən, insanlara öz ideallarını dinlədən, ardıcılları olan, ətrafın ona heyrət duyduğu hiyləgər, kreativ, müasir intellektualdır.

Freddi zorakılıq hissi bir anda üzə çıxan, fiziki cəhətdən güclü, ehtiraslı, impulsivdir. Feniks bu xarakteri sərt, hər an partlamağa hazır, həyəcanlı energetikaya malik vücud dili ilə oynayır.

"Master" filminin sadə strukturunda və mürəkkəbləşdirilmiş xarakter cizgilərində banallıq yoxdur. Bu banallıq eynilə Conni Qrinvudun musiqisində də yoxdur.

Qrinvudun musiqisi bu təsirli əhvalatla tam orqanikləşir. Onun nüfuzedici və sürətli atonal yanaşması filmi mükəmməl yolla tamamlayır, eyni zamanda müəyyən tonallıq yaratmağa çəhd edir, musiqi fasiləsiz təhlükə və güvənsizlik hissini verir. Andersonun sadəlik və mürəkkəblik arasında istifadə etdiyi forma ikili məzmunu dolğunlaşdırır. Mixay Malaymer kameranı səliqəli idarə edir. Qəhrəmanların xarakteri daha çox onların üz ifadələrində, cizgilərinin hərəkətində açılır.

Ümumilikdə ehtiyatlı, ağır film olan "Master" həm "Neft" dramının impressionist tərzini paylaşır, həm də "Başgicəlləndirici sevgi" ("Punch Drunk Love") filmindəki ağrı verən səmimiyyəti, ruhsallığı özündə ehtiva edir.

Filmdə hadisələr yavaş-yavaş xaosa doğru gedir, demək olar ki, fərqedilməz səviyyədə intensivlik yaradır və bu intensivlik sonra həm gözlənilməz olur, həm də təbii şəkildə qırılır.

Freddi və Dodd arasındakı dostluq tərbiyəçi və onun himayəsindəki adam, ata və oğul, sadist və mazoxist münasibətləri ilə eyniləşir, qəribə, özünə xas sevgi burulğanı meydana gəlir. Onu platonik, və ya homoerotik də adlandırmaq olar. Andersonu atalar və oğullar arasında mürəkkəb münasibətlər həmişə cəzb edir.

"Master", quruluşçu rejissor Pol Tomas Anderson

№ 01 (09) May 2013

Rejissor usta heykəltəraş kimi negativ mühitlərdə, atmosferlərdə işləyir, çalışdığı aktyorlara qarşılıqlı təsir vasitəsilə özlərini müstəqil şəkildə ifadə etməyə icazə verir və sanki tamaşaçıya səhnə arxasındakı məqamlara nəzər salmağa imkan yaradır.

Bununla belə, o, nəhəng səthlərə asanlıqla daxil olma imkanını da vermir, nəzakətlə, eyni zamanda qətiyyətlə bu "rəqs"in incəliklərini tənzimləyir, səthin aldadıcı sadəliyinin altlndakı zəngin konstruksiyanı tamaşaçının dərk etməsinə çalışır.

"Master" mürəkkəb, dolaşıq, strukturlanmış xarakterləri təhqiq edən filmdir.

Stefanie Schneider
moviereporter.de

"Master" intellektual yanaşma tələb edir

Filmdə əhatə olunan əhvalatın Sayentologiya[1] təliminin banisi Ron Habbardın bioqrafiyasına əsaslanması barədə fikirlər irəli sürülsə də, əslində "Master" konkret şəxslərə və ya hadisələrə istiqamətlənməyib, burda süjet və atmosfer tamamilə başqa cür qurulub. Əvvəla, müəllif əsas və ikinci plandakı rolların ifaçılarını əla seçib, ikincisi, fenomenal quruluşla ötən əsrin 50-ci illərinin mühitini, şəraitni dəqiq təsvir edib.

Filmdə heç bir teatrallıq, saxtalıq yoxdur, süjet boyu hər şey canlı, natural görünür və buna görə də o, məhz bədii cəhətdən məharətlidir. Anderson tamaşaçını inandırır, əminliklə dövrün ruhunu yaradır, müharibənin sonuna işarə verən tarixin təməl daşına kobud müdaxilə etmir.

Müharibədən sonrakı ovqat qəhrəmanların, xüsusən də Xoakin Feniksin personajının üzündə əks olunub və artıq sözlərə belə gərək yoxdur. Əminliklə demək olar ki, Freddi obrazı ulduz karyerasını yaşayan aktyorun ən möhtəşəm roludur.

O, ağır travma almış, alkoqoldan asılı, müharibədən sonra qeyri-stabil həyat tərzi keçirən veteran Freddi Kuell obrazını yaradır. Aktyor bu obrazda Ceyms Din və gənc De Nironun maneralarının qarışığını interpretasiya edir: seks düşkünü, jestləri, sözləri ilə hər şeyə qarşı gedən və heç nəyə üsyan edən bir Amerika tipi.

Anderson xarakterləri çəkici edib. Onun təhkiyəsinin digər personajını sevimli aktyoru, nəfəskəsici oyunu ilə master adını doğruldan Filip Seymur Hoffman oynayır. Onun Lankaster Doddu Freddinin xaosunu məqsədli şəkildə nəzarətdə saxlayır. O, hiyləgərdir və, hər şeydən əvvəl, anası da psixi xəstəxanada yatan Freddi üçün qismən ata rolunu oynayır.

Andersonun bundan öncəki "Neft" filmində olduğu kimi, burda da psixi konstruskiyası mürəkkəb olan, metaforik komponenet rolunu oynayan iki obraz qarşı-qarşıya dayanır. P.T.Anderson Amerika əhvalatını, personajlar arasındakı konflikti konkret, sosial-siyasi məqamlara qarışdırır. Əgər "Neft" filmində din və kapitalizm üz-üzə gəlirdisə, "Master" mütləq avtoritarizmin və azadlığın münaqişəsidir. Hər iki fraksiyanın dağıdıcı potensialı var: Lankaster Dodd "güclü əl"i və qeyri-müəyyən ideologiyası ilə şübhəli sektanı idarə edir, o, gənc

[1] *Sayentologiya (ingiliscə scientology)* – "bilginin mənası" təlimi amerikalı yazıçı-fantast Lafayet Ron Habbard tərəfindən ötən əsrin 50-ci illərinin əvvəllərində meydana çıxıb. Habbard "Dianetika: ruh sağlamlığının müasir elmi" adlı əsərində zehni və fiziki xəstəliklərdən qurtulmağın üsullarını göstərirdi. Sonralar isə bu ideologiya tərəfdarlarının çoxunun əks-reaksiyasına baxmayaraq, dini təlim kimi formalaşmışdı.

"Master", aktyorlar Xoakin Feniks və Filip Seymur Hoffman

Freddinin məqsədsiz enerjisindən heyrətlənir, öz niyyəti üçün onun gücündən istifadəyə çalışır. Freddini isə Doddun dünyagörüşü, həssas münasibəti, erudisiyası cəlb edir.

Şirnirkləndirmə və təslim olma filmdə dominantdır. Və bu kombinasiyada Fenikslə Hoffmanın birgə oyunu homoerotik münasibətə də işarə edir.

"Master" rejissorun başqa filmləri tək sırf kinematoqrafik yaşantı kimi tamamlanır. Filmdə çoxlu suallar, ziddiyyətlər qoyulur və bu, emosiyalardan çox intellektual yanaşma tələb edən filmdir.

Tim Lindemann
wlfilms.de

Mükəmməl olmayan hekayət

İkinci dünya müharibəsindən sonra əsgər Freddi Kuell (Xoakin Feniks) sivil həyata qayıtmaq üçün özünü toplamaq və ayaqları üzərində dayanmaq istəyir. Onun alkoqol və seks mübtəlalığı cəmiyyətin normal həyatına daxil olmasına əngəl törədir. O, xarizmatik və sirli Lankaster Doddla (Filip Seymur Hoffman) qarşılaşır və bu tanışlıq ona yeni dünyanın açılması kimi görünür. Dodd "The Cause" adlanan sektanın yaradıcısıdr, təşkilat Freddini həm cəzb edir, həm də ona pis təsir bağışlayır. Freddi onu atalıq himayəsinə götürən Dodd tərəfindən tədqiq edilir.

"Master" kifayət qədər dünyəvidir, amma eyni zamanda nəsə həyəcan vermir. Xüsusən də ona görə ki, Anderson tamamilə şüurlu şəkildə klassik dramaturgiyadan istifadə etmədən təhkiyənin kulminasiyasından vaz keçir, montaj və musiqi vasitəsilə ekranda personajlarının daxili dünyasını yaratmaq istəyir. Amma buna yalnız şərti, məhdud səviyyədə nail olur. Personajları idarə edən nədir, niyə Freddi cəmiyyətdə öz yerini tapmaqda çətinlik çəkir və Dodd nədən sekta yaradır? Bu suallar cavabsız qalır, yəqin ki, müəllif tamaşaçılara öz versiyalarını irəli sürmək üçün imkan yaradır.

Anderson filmdə yalnız bir neçə dəfə hadisənin mahiyyətini aydınlaşdırır və bu səhnələr filmə yad cisim kimi təsir edir: ziyafətdə qonaqlardan biri Doddun metodlarının, ideologiyasının ziddiyyətlərinə işarə vuranda o, kobud və aqressiv reaksiya verir.

"Master"in sayentologiyaya bu qeyri-müəyyən münasibəti filmin ən böyük problemlərindən biridir: bir tərəfdən, sekatanın yaradıcısı Dodd və sayentologiyanın yaradıcısı L. Ron Habbardın metodları arasında oxşarlıq var və hətta kitabların adı da (*filmdə "Parçalanmış qılınc", gerçəkdə "Ekskalibur". Ekskalibur Kral Arturun əfsanəvi qılıncıdır – S.S.*) eynidir, digər tərəfdən isə, Anderson filmində spesifik sektanın ifşasından çox başqa mətləbləri axtarır.

Həyatın məna axtarışı, özünü itirmiş insanın himayədara ehtiyacı filmin müəyyən motivlərindən biridir. Və bununla yanaşı, Freddi üçün tamamilə əhəmiyyətsizdir ki, bu seksdir, alkoqoldur, dindir, yoxsa təhlükəsizlik vəd edən qəribə sekta.

Psixoloji problemləri olan Xoakin Feniksin personajı müharibədən sonrakı Amerikaya məqsədsiz qayıdır, Doddun gəmisində məskunlaşana kimi əvvəlcə fotograf olmağa cəhd göstərir, sonra tarlada köməkçi işləyir. O, xarizmatik sekta rəhbərinin yanında özünü tapmır, filmdə xarakterin katarsisini, inkişafını görmürük.

Filmin əvvəlində də, sonunda da Freddi anlam axtarır. Anderson hekayəti danışmaq üçün 140 dəqiqədən istifadə edir, parlaq, impressionist, qüsursuz təsvirlər yaradır və bununla da 50-ci illər Amerikasının ən xırda detala kimi dəqiq atmosferini verir. Bunu həm də Conni Qrinvudun atonal musiqisi, hər şeydən əvvəl, cəlbedici aktyor oyunları ilə ekrana gətirir.

Bəs "Master"in gerçək anlamı nədir?

Hər şey və heç nə: fəlsəfi suallar, həyatda anlam axtarışı. Bu eyni zamanda mövqesiz və mükəmməl olmayan hekayətdir.

Hər halda, "Master"i kimsə banal hesab edə, kimin üçün isə o, dəyərli ola bilər və bu qiymətləndirmələr birinci növbədə tamaşaçının onu necə çözməyindən asılıdır.

Michael Meyns
programmkino.de

Nəfəskəsən "Master"

Heç bir filmi bunun qədər maraqla gözləmirdilər. Rejissor Pol Tomas Anderson hələ 2011-ci ildə "Master"in çəkilişlərinə başlamışdı. Amma maliyyə çatışmazlığı və ssenarinin konsepsiyası ilə razılaşmaması səbəbindən Studio Universal ilə anlaşma pozuldu. Hər halda, mətbuat belə yazırdı. Digər versiyaya görə, filmdə sayentologiyadan bəhs olunduğundan, müəllif sekta tərəfindən təhdid edilmişdi. Sonra isə xəbər yayıldı ki, Annapurna Picturesin maliyyələşdirdiyi filmi rejissor mayda ən yaxın dostu Tom Kruza göstərib. Çünki Kruz təkcə yüksək maliyyə müqabilində filmlərə çəkilən ulduz yox, həm də bu sektanın üzvüdür.

Kruz hansısa səhnələrə və dialoqlara etiraz edibmi? Anderson nəsə dəyişiklik edibmi? Yoxsa o öz fikirlərində qalıb? Biz bunu bilmirik. Amma fakt budur ki, kimsə "Master"dən sayentologiyanın tənqidini gözləyirsə məyus olacaq, kinonu sevənləri isə film sevindirəcək. Film sayentologiyanın strukturundan danışmır

və o, sektanın yaradıcısı L.Ron Habbard haqda bioqrafiya da deyil. Hətta baxmayaraq ki, Lankaster Doddun personajı Habbardın obrazı əsasında yaradılıb. "Master"in qeyd olunan qəribə kultla müəyyən oxşarlığına rəğmən, Andersonu maraqlandıran bu deyildi. Əslində "Master" başqa mətləblərdən bəhs edir.

Anderson "Neft" filmində də tarixi dövrü çəkmişdi, məşhur Amerika romanının ("Neft" yazıçı Elton Sinklerin eyniadlı romanı əsasında çəkilib) film ekvivalentini yaratmağa çalışmışdı. Film neft baronunun yüksəlməsi və süqutu fonunda XX əsrin əvvəllərində bir millətin xarakterinin məhv olmasını araşdırırdı. "Master" filmində də söhbət bir personajdan çox o dövrun psixoloji sarsıntısından gedir. Filmdə dünyanın ən yaxşı aktyorlarından olan Seymur Hoffman və Feniks Xoakin üz-üzə gəlir.

Hoffman Doddu, İkinci Dünya müharibəsindın sonra insana xoşbəxtlik vədləri verən sektanın yaradıcısı rolunu həyatının rolu kimi ifa edir. Xoakinin müharibədən qayıdan ümidsiz əsgər obrazı ilə filmin əvvəlində tanış oluruq. Sərxoş Freddi dəniz sahilində qumdan düzəldilmiş qadınla alqışlar altında seksi simulyasia edir. İçki və Freddinin fiziki tələbatı bu filmin hərəkətverici qüvvəsidir. Hadisələrin gedişatında sekta rəhbərinin absurd vədləri Freddi tərəfindən daim emosional partlayışla qarşılanır. Bu mənada tipik səhnələrdən biri onların həbsdəki dialoqudur. Kameraya salınmış Freddi başını çarpayıya vurur, bağırır. Anderson ingiliscədə "Showstopper" (*kadrı uzadan, səbri kəsən səhnə anlamını verir – S.S*) adlanan bu cür səhnələrlə tamaşaçının nəfəsini daraldır. Təkəbbürlü təsvir dilinə baxmayaraq, film bu gün nadir hallarda istifadə olunan 70 mm formatda çəkilib.

Ümumiyyətlə isə, "Master"də aydın seziləcək bir darıxdırıcılıq var, onun narahat epizodları hadisələrin inkişafı üçün az şey təklif edir. Baş qəhrəmanların birbirinə əsas həlledici münasibəti daha dərində oynanılır: Anderson ona xas xarakterik vasitə ilə nəsə ağıllı, hiyləgər tryukla mərkəzə Doddu yox, dağınıq, dəyişkən Freddini qoyur. Mükəmməl təsvirlərin həyəcan verdiyi bu film həm də onu göstərir ki, böyük avtoritet və nəhəng xarizması olan insan demaqogiyanı özü yaradır.

Filmin musiqisi həm də obrazdır, Anderson ondan məharətlə istifadə edir: musiqi bəzən dominant rol oynayır, bəzən arxa fonda bir narahatlıq yaradır, bəzən də tamamilə filmə qarışır,
onunla bütünləşir.

"Master"i bəlkə də sevmək çətindir, amma konstruksiyasına görə, hər halda, möhtəşəmdir.

Christoph Huber
diepresse.com

"Master", aktyor Xoakin Feniks

№ 01 (09) May 2013

Zamanla dəyəri artacaq film

Ən yaxşı rejissorlar filmə anlamı montaj otağında verirlər. Onların filmin montajını arqumentasiya, söz zəncirinin, yoxsa daha çox şifrələnmiş heroqliflərin simvolik bağlantısı kimi anlamaları heç də vacib olanı deyil. Çünki istənilən məntiqi, – bu, poetik natura və ya bir davranış, akt da ola bilər, – onsuz da montaj idarə edir. Əla müəllif filmləri çəkən Pol Tomas Anderson da montajın imkanlarından ustaca yararlanır.

..."Master"dəki konflikt əsərin müxtəlif elementlərini bir-birinə bağlayır. Onun audiovizual kompozisiyası və təsvir oyunları sərbəst interpretasiyalara açıqdır. "Master" Andersonun "Neft" filmindən daha açıq, daha ciddi, daha iddiasız filmdir.

Film 70 mm formatda çəkilib və bu, Xoakin Feniksin Andersonla ilk işidir.

Filmin əvvəlində Anderson bizi əsrarəngiz, güclü təəssürat yaradan fraqmentlərlə baş qəhrəman Freddinin keçmişinin mənbəyinə aparır və tamaşaçının gözləri qarşısında onun yaşantıları canlanır. Ikinci Dünya müharibəsi bitib, Freddi alkoqolikə çevrilib. Ona qoyulan psixoloji diaqnozdan və bir neçə işdə çalışandan sonra o, gəmidə Lankaster Doddla (Filip Seymur Hoffman) rastlaşır.

Filmdə 50-ci illər Amerikası təsvir edilib, hər şeydən əvvəl, hadisələrin baş verdiyi mühit ən azı sosioloji baxımdan bizə o illərin dəqiq görüntüsünü verir. Burdakı konkretlik həm də universaldır.

1950-ci illər həm də Amerika sayentologiya kultunun meydana gəlməsi ilə yadda qalıb, onun rəhbəri və yaradıcısı L. Ron Habbard isə Lankaster Doddun simasında formalaşıb. Seymur Hoffman filmə daxil olduğu andan "Master" birdən-birə iki adamın oyununa çevrilir: Feniks–Hoffman, Hoffman–Feniks. Və bu, tamaşanı absurd formaya çəkir. Aydın görünür ki, hər iki aktyorun yüksək sənətkarlıqla ifa etdiyi oyun amansız iş, əmək bahasına başa gəlib: onlar əyilmiş dodaqlar, donqar bel, əsəbdən qızaran, əsən üz, şeytani gülüşlə personajlarının

"Master", quruluşçu rejissor Pol Tomas Anderson

"Master", Xoakin Feniks və Pol Tomas Anderson

həyatının, psixologiyasının, əxlaqının hiss edilən dərəcədə seyrçiyə açıq olduğuna iddia edirlər. Aktyorlar obrazların psixoloji dərinliyinə həm də vücud biçimləri ilə enirlər. L.Ron Habbardın bioqrafiyasınıın reallığı hardasa bu iki adamın arasında yerləşir.

"Master" sekta ilə bağlı qeyri-müəyyənliyi danışır və beləliklə, Dianetika nəzəriyyəsi birbaşa hərəkətə keçir: keçmişdə alınan travmalar psixoloji təhqiq edilir, sonda bu, insanları psixosomatik[1] xəstəliklərdən azad edir. Freddi təcrübə obyekti kimi Dodd üçün əla namizəddir.

Alim, həkim, yazıçı Dodd şarlatan görkəmi olan insandır. Amma bununla belə, biz yenidən əxlaq məsələsinə qayıdırıq və suallar doğur: Dodd şəri təcəssüm etdirmir, yoxsa ən azından maniakal adamdır? Bütün bu mühakimələrə baxmayaraq, Doddla bağlı Anderson ikimənalılığa yer qoymur.

Oyunda və audiovizual kompozisiyada ziddiyyətlər bölümün sonuna kimi gedir.

Musiqi filmin ritminə qarışır, onun üsyançı ruhunu getdikcə itirir. Andersonun filmlərinin operatoru Robert Elsvitti bu dəfə Mixay Malaymer əvəz edir, o, hər şeydən əvvəl, təmkinli, mükəmməl təsvir təəssüratını yaratmağın qayğısına qalır.

"Master" zamanla böyüyəcək, dəyəri artacaq əsərdir. ■

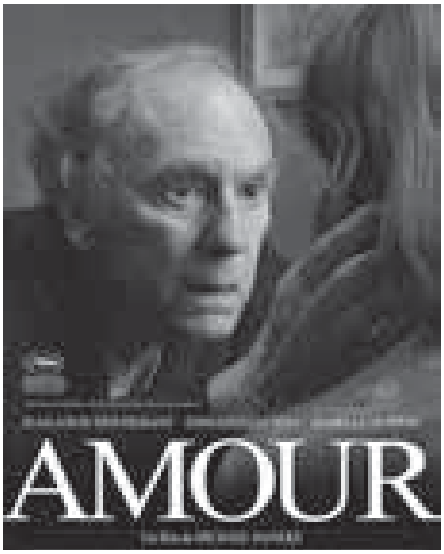
Frederik Jaeger
2critic.de

Almancadan çevirdi: Sevda Sultanova

[1] *Psixosomatik* – fiziki xəstəliklərin yaranmasında psixoloji faktorların rolu

Aliyə

SEVGİ HƏYATA DAİR



...Qocaların stəkanda suya qoyulmuş protez dişlərinin səssiz gülüşündən, bu gülüşün gecə boyu evdəkilərə verdiyi əzabdan kədərli heç nə yoxdur...

Aqşin

Bəlkə də bu ad altında istənilən film pafoslu və ya uydurma görünərdi. Amma Mixael Hanekenin "Sevgi" filmi adi, uzun, dözülməz dərəcədə real və həyati kadrları ilə tamaşaçını susdurur, baxmağa və qapılmağa məcbur edir. Qocaların həyatından, həm də həyatın ən "həyatsızlaşan" vaxtından qoparılmış epizodların içində sevgi hardadır?

Filmin adı "Sevgi"dir və burdakı dialoqlarda, davranışlarda qadınla kişinin bir-birinə olan incəlik və sevgi hissini axtarırsan. Bəzən də tapırsan. Onlar nə qədər qocalsalar da, qadın və kişi kimi özlərini qoruyublar – Jan-Lui Trentinyan (Jorj) və Emmanuel Riva (Anna) bunu çox əla çatdırır. Qoca ər-arvad – Jorj və Anna Loranlar təqaüddədirlər. Film onların konsertdə olması ilə başlayır. Anna iflic keçirir və bədəninin yarısı işləmir. Artıq onun ən adi işlər üçün – gəzmək, yemək, ayağa qalxmaq, danışmaq üçün kiməsə ehtiyacı var. Jorj arvadına bacardığı qədər kömək edir, özünü tamamən onun qulluğuna buraxır. Qadının sağalmayacağını, onu anbaan itirdiyini, və ən əsası, arvadının əzab çəkdiyini görüb ümidsizləşir və yatağındaca onu yastıqla boğur...

Film boyu bir neçə dəfə Annanın artıq yaşamağa davam etmək istəmədiyini eşidirik. O, bunu Jorja yük olmaqdan qurtulmaq üçün yox, özünün naminə istədiyini deyir. Yalan demədiyini görürük. Anna yavaş-yavaş yaxınlaşan ölümünə ETIRAZ edir. Anna bu ölümdən utanır. Ən yaxın adamından, bütün fiziki ehtiyaclarını görən adamından belə ölümünə görə utanır. Dəhşətlidir. Qarşıda səni bir-birindən pis günlərin gözlədiyini bilmək və o günlərə doğru ağır-ağır yaşamaq – böyük dəhşətdir! Və həmin dəhşətdə səni kimsə müşayiət edirsə, bu lap dözülməzdir...

Ulduz falı

Tənhalıq qaladır, düşmən yaxın dura bilmir,
Sənsə içində xoşbəxt deyilsən...

X.Hass

Filmin əvvəlində konsertdən gələn Jorj və Anna yaşadıqları evin qapısının sındırılmağa cəhd edildiyini görürlər. Oğru içəri keçə bilməyib. Bu, tamaşaçının evlə ilk tanışlığıdır. Film boyu evin qocalara bütünləşdiyini görəcəyik. Ev qoşalaşıb. Qocalar "ev"lənib. Bu necə evdir?

Qocalırsan, keçmişindən ətrafına qala divarları hörürsən və o qala divarlarının hündürlüyündən heç nə görünmür. Qala keçmişlə hörülmüş, gələcəyi görünməyən indidir. Sənsə bu indinin içində xoşbəxt deyilsən...

Anna jurnaldan öz bürcü haqqında məlumatı Jorja oxuyur. Astronomik vəziyyət ona sağlamlıq, sevgi, iş barədə pozitiv proqnozlar vəd edir. Annanın oxumaq üçün bu məlumatı seçməsi qadına xas özünəvurğunluqdan, yüngül-

"Sevgi", İzabel Yupper və Jan-Lui Trentinyan

№01 (09) May 2013

lükdən deyil, əksinə, həqiqətlə proqnozun arasında yazılanlara ironiyadandır. Əri "qoy bu cəfəngiyyata qulaq asanlar özlərindən küssün" deyir. Əlbəttə, Jorj Annanı nə gözlədiyini bildiyi üçün ulduz falında yazılanların Annanın gələcəyi ilə uyğunsuzluğunu gizlətməyə çalışır. Amma ərinin sözləri Annanı sarsıdır. Bunu kamera sezdirmir, amma tamaşaçı artıq Annanı daha yaxşı tanıyır. Jorjun sözləri Annanı tənhalığa daha bir addım itələyir. Zahirən bir-birinə yaxın görünən, arvadının qayğısını çəkən qocanın və qarının ayrı-ayrı tənhalıqlarını sezirik.

Jorj dəfndən qayıtdıqda Annanın pəncərənin qabağında yerdə oturub gözlədiyini görürük. Daha doğrusu, kamera da qapının dalında Jorjun qayıtmasını gözləyir – qapı açılır və Jorj içəri daxil olur... Pəncərədən düşən işığın otaqda yaratdığı alaqaranlıq, yağış axşamüstü evdə təkbaşına ərini gözləyən qadının bütün gününü tamaşaçıya ötürür. O günün bütün sıxıntısını, Annanın boş evdə əşyalarla birgə darıxmağını, hətta vurnuxa bilməməyinin əzabını hiss edirsən. Və ən pisi, bu sıxıntı, vurnuxma, üzüntü qocaların təmkininin altında qalıb...

Ümumiyyətlə, "Sevgi"də ev filmin bütün tutumudur. Konsert səhnəsindən savayı, digər epizodlar evdə çəkilir və interyer qocaların daxili dünyasını nümayiş edir: köhnə əşyalar, çoxdandı dillənməyən piano, otaqdakı qoca sükut...

Hansısa bir rejissor demişdi: kinoda xırda heç nə yoxdur, kino xırdalıqlardan ibarətdir. "Sevgi"də əşyalar canlı orqanizmin ayrı-ayrı orqanları kimidir. Onlar evdə qocalarla birgə yaşayırlar və onlarla bütövləşiblər. Kamera bəzən alaqaranlıqda otağa, əşyalara ayrı-ayrı rakurslardan qısa bir nəzər salır. Onlar sadəcə rekvizit deyillər. Dəfələrlə şahidi olmuşam: nə qədər təmiz olsalar belə, qocaların otağı öz əşyaları, uzunmüddətli qoxusu, rəngi, təması ilə onları xatırladır. Sanki qocalar əşyalara hopublar.

Hər şey təsəlli

Filmdə Anna fotoalboma baxıb "gözəldir" deyir – "həyat gözəldir". Amma indiki zamanda deyilmiş cümlə kontekstdən asılı olaraq keçmiş zamanda səslənir. Həyat artıq uzaqlaşmaqdadır. Jorj pəncərədən otağa düşmüş göyərçini, bu uzaqlaşan həyatı bir anlıq əlində hiss etmək həvəsilə tutmurmu? Hər şey təsəllidir. Musiqi də, sözlər də onlara təşəkkür məktubu yazan şagirdləri pianoçu Aleksandrın məktubu kimi təəssüf və təsəllidən başqa bir şey deyil. Bu təsəlli daha artıq əzabdır, onun xatırlanmasıdır. Bu əzabı qocaların hər ikisi hiss edir və ən dəhşətlisi bu deyil, ən dəhşətlisi odur ki, hər ikisi bir-birinin bu əzabı hiss etdiyini bilir...

Kim daha çox əzab çəkir – ərinə yük olmaqla, günü-gündən vegetativ həyata keçməklə, fiziki anlamda yenilməklə məhv olan Annamı, yoxsa Annanın iztirablarına baxa-baxa, sevdiyi adamın hər gün həyata dair daha nələrsə itirdiyini görə-görə yaşayan Jorjmu? Bilmək çətindir. Jorj Annanı boğur və sonra onun bədəninə ən gözəl əlbisəsini geyindirir, ətrafını çiçəklərlə bəzəyir. Və sevgini, bağlılığı bundan sonra yazılı surətdə görürük. Jorj arvadından sonra yaşadığı hər hadisəni onunla bölüşür və bunu məktub yazmaqla edir. Ölənə məktub yazmaq...

Finalda Haneke tamaşaçını Jorjun hallüsinasiyasi ilə çaşdırır – çarpayıya uzanan Jorj mətbəxdən səs eşidir, ora daxil olanda Annanın qabları yuduğunu,

əvvəlki kimi ayaq üstə dayandığını və sağlam olduğunu görür. Onlar geyinib evdən çıxırlar. Ev boş qalır. Bəlkə bu, hallüsinasiya deyil? Bəlkə Jorj Annanı yox, əzab çəkən, xəstə Annanı boğub, həyatından çıxarıb. İndisə öz Annası ilə gəzməyə çıxır? Yenə bilmək olmur. Bəlkə bu, reallıqla illüziyanın sərhədlərini uçuran qocaların xəyal oyunudur? Filmin əvvəlində Jorj su kranını bağlamağı unudur, filmin ortasında onu qara basır, sanki dəhlizi su basıb. Bu, elə açıq qalmış kranın suyu deyilmi? Anlamaq olmur.

Kamera (operator Darius Xonci) qocafəndi hərəkət edir – yavaş-yavaş, təmkinlə. Montaj da eyni tempi saxlayır. Bunlar hamısı tamaşaçını bu tempə kökləmək, qəhrəmanları daha yaxşı duymaq, filmin temporitmini itirməmək üçündür.

"Sevgi", aktrisa Emmanuel Riva

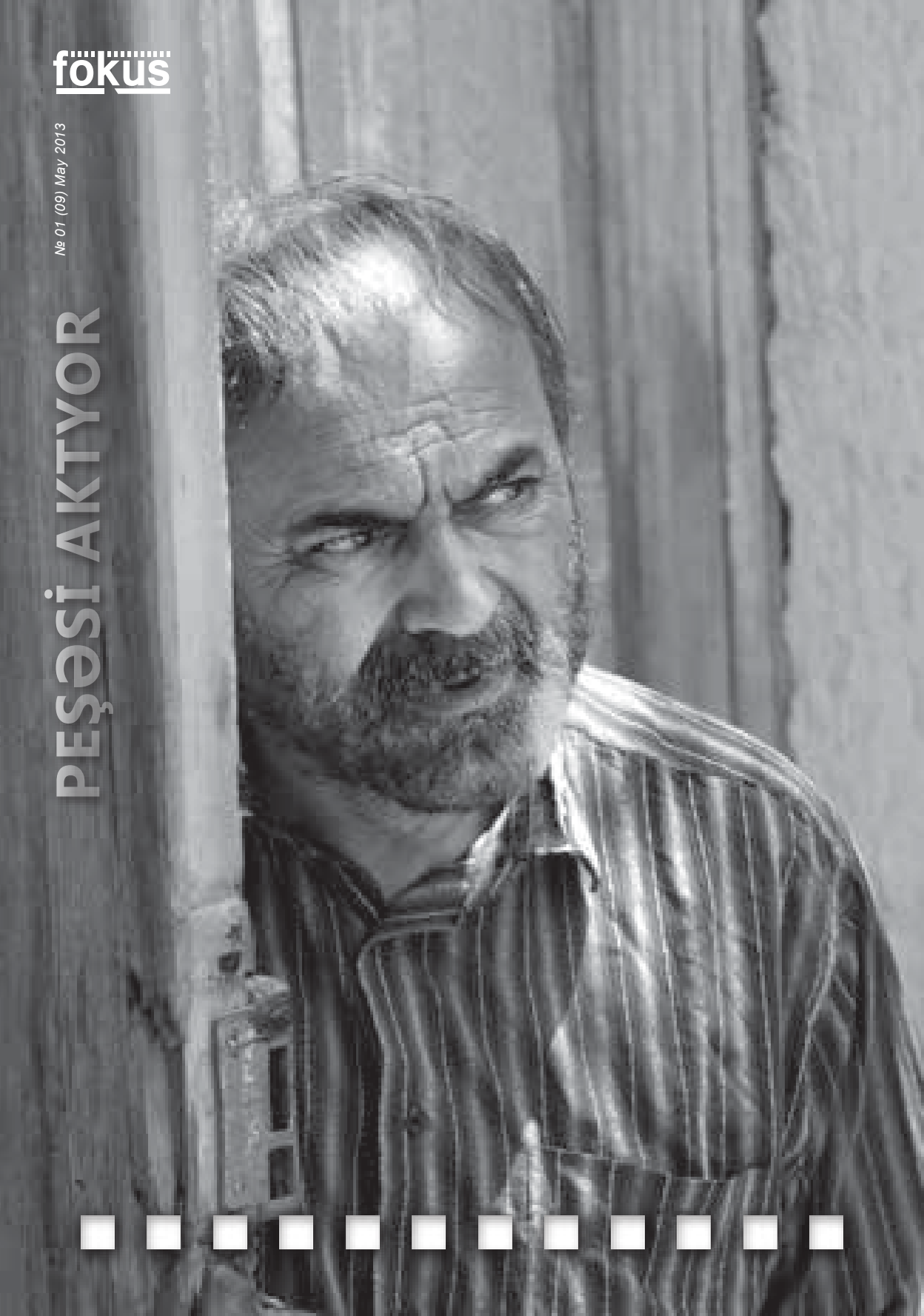
Qəhrəmanların DVD-də qulaq asdıqlarını, konsertdə səslənənləri müstəsna etməklə, filmə musiqi yazılmayıb. Bəlkə də bu, filmi, onun mövzusunu, adını hər cür pafosdan xilas edir və diqqətli tamaşaçı əslində filmin musiqisini eşidir. Bu filmə musiqini hər tamaşaçı özü üçün birbaşa görüntünün üzərinə yazır.

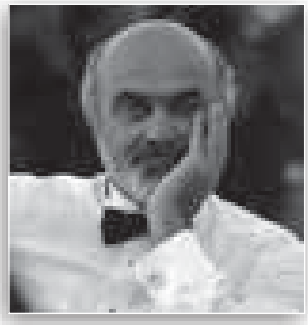
Haneke tamaşaçısını qocaların həyat ritminə elə kökləyir ki, "qoca olmaq nədir?", "sevgili olmaq nədir?", "ömrün sonuna insanın nəyi qalır?" düşünürsən və cavab gözlərinin qarşısındadır... ■

fokus

№ 01 (09) May 2013

PEŞƏSİ AKTYOR





Vidadi Həsənov:

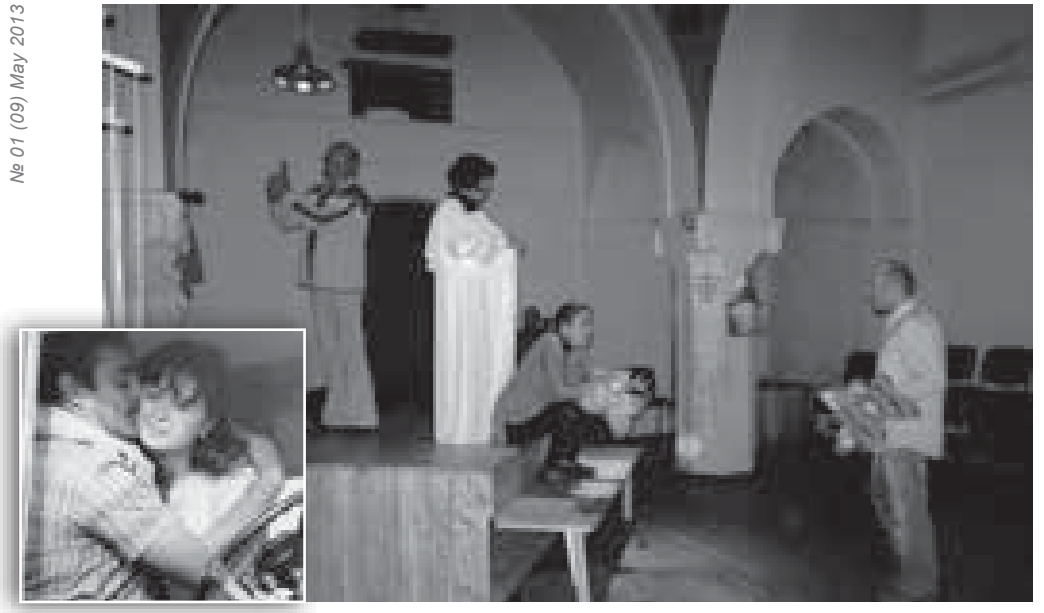
... ARTIQ "NƏ?" VƏ "NECƏ?" SUALI MƏNASINI İTİRİB. İNDİ VACİB OLAN SUAL BUDUR: "KİM?" VƏ "NƏ QƏDƏR?"

... Şeir yazıram – fəqət
yazdıqlarımın hamısı
ölüm qarşısında baş əyməkdir....

Yuxarıdakı misralar pedaqoq, aktyor, ssenarist Vidadi Həsənovun "Şair olmaq istəmirəm..." adlı birinci şeir kitabındandır. (İkinci kitabı hələ çapa hazırlanır.) Bu iki misrada bir insanın, ölümlü bir insanın heçlik qarşısındakı nikbin yaradıcı iddiasını görürük. Bu kitab həm də aktyorun, "danışan gözlər" sahibinin dillə demədiyi mətləblərdir. Filmlərdə də o susur, amma gözlərinin nə danışdığını görürük – Musa ("Bəyin oğurlanması") kəndə gələn kino işçisinə deyə bilmədiyi sevgisini, Yavər ("Yalan") həyat yoldaşından gizlətdiyi övladının ölüm xəbərini, Adil ("Burulğan") qəlbindən baxışlarına ötürülən dərdini, əzabını görürük...

– Məncə, yaranışında şeirin missiyası başqa olub. O, əyləncə üçün yaranmayıb. Şeir ilahi, mistik bir şey olub. Zaman keçdikcə o öz mifik, mistik, ilahi başlanğıcını itirərək, əksər məqamlarda əyləncə vasitəsinə çevrilib. Muğamda

№ 01 (09) May 2013



Vidadi Həsənov: teatrda və kinoda

bu məqam hələ də qalıb, ona görə də muğam bizi indi də heyrətləndirir. Əfsuslar olsun ki, bu məsələ teatra da, poeziyaya da, musiqinin bir çox janrlarına da aiddir, onlar da öz əzəli mistikliyini itirib.

Bir vaxtlar Allahı nişan verən şəhadət barmağını fərqləndirmək üçün, yaradanı əliyalın göstərməmək üçün ona üzük, qızıl həlqə taxıblar. Artıq üzük öz ilkin mənasını itirib, indi o, bəzək, hətta şan-şöhrət əşyası olub...

– Şeir kitabınızı da oxuyanda, "Çölçü" filminə də baxanda bir dünyagörüş hiss edirsən – tərki-dünyalıq, insanın hər cür fəal işlərdən əl çəkib öz mənəvi dünyası ilə, özü ilə təkbətək qalması, asketik həyat tərzi və s. Film üçün yazılmış resenziyalardan birində də bu göstərilmişdi. Və hətta sivilizasiya və köhnə dünya konfliktinin qədim olduğunu yazırdılar.

İlin-günün bu vaxtı düşüncə məkanına bu mövzuları gətirmək..?

– Əvvəla, mən özümü köhnə adam sayıram və bununla da fəxr edirəm... Gerçəklik bizi hər gün yeniliyə çağırır, hər gün köhnənin üstündən xətt çəkib yeniyə tərəf səsləyir. Çinlilərin bir sözü var – ən yaxşı fəaliyyət fəaliyyətsizlikdir. Mən şərq-qərb məsələsi açmıram, amma bizdə deyirlər: hər şeyin təzəsi, dostun köhnəsi. Həyatımız deyəndə də biz yaşadıqlarımızı – keçmiş günlərimizi nəzərdə tuturuq. Çox zaman köhnə dediyimiz, tərki-dünyalıq dediyimiz məsələ o qədər də sadə deyil. Baxın, bəlkə də, siz bu mobil telefonu iki aydan sonra "köhnəlib" deyərək atacaqsınız. Amma bu o demək deyil ki, o artıq köhnəlib – yararsızdır, lazımsızdır və s. Tarixi təcrübədə elə şeylər var ki, onları "köhnədir " – deyə bir anbara yığıb bağlamışıq ki, daha bizə gərək deyil. Yeni əlbisələr axtarırıq. Amma yeni əlbisələr hər zaman işə yaramır. Hərdən anbardakı köhnə əlbisələrə əşhədü-ehtiyac yaranır... Mən düşünürəm ki, tərki-dünyalıq dünyadan əlini üzüb, əli qoynunda oturmaq deyil.

Biz Yuğ teatrı ilə Türkiyədə, qastrolda olanda bir məscidə girdik. Orda ağ paltarlı bir dəstə adam gördüm. Maraqlandım: dedilər bu adamlar məsciddə yaşayırlar, günlərini ibadətlə keçirirlər. Yəni onlar heç nə ilə məşğul olmurdular. Görəsən, bu cür tərki-dünyalıq Allaha xoş gedərmi? Düşündüm ki, görəsən, Allah-təala onların etiqadını qəbul edərmi? Axı o bizim boynumuza başqa bir missiya da qoyub. İşləmək, ailə qurmaq, uşaq dünyaya gətirmək və s. Şərqdə "orta yol" anlayışı var. Bu yol iki qütb arasındadır. Hər iki qütb təhlükəlidir. O qütblərdə fanatizm və danışmaq istəmədiyim daha dəhşətli şeylər var. Orta yolda isə hər iki qütb birləşir, barışır. Tərki-dünyalıq və rasionalizm o qütblərdir. "Mən təkri-dünyayam, dünya isə fanidir" – deyib əli qoynunda oturmaq düzgün deyil. Və ya demək ki, tərki-dünyalıq boş-boş şeylərdi, praqmatik, rasionalist olmaq lazımdır – bu da düz deyil.

Onda şərqin o boyda fəlsəfəsini hara qoyaq? Biz əzəllə axirət arasındakı məsafəni yaşayan varlıqlarıq. Olmayanda hardaydıq bilmirik. Sonra nə olacağını da kimsə deyə bilməz.

– Vidadi müəllim, dindarsınız?

– Mənim dindarlığım belədir – namaz qılmıram, amma oruc tuturam.

"Heç kəs mənim yazdığım ssenarini aşağı əyarlıqdan, bayağı sentimentalizmdən xilas etməyib, əksinə..."

– Bir ssenarist və bir tamaşaçı olaraq "Çölçü" barədə nə düşünürsünüz? Film necə alınıb?

– Bir tamaşaçı olaraq mən Şamil Əliyevin "Çölçü" filmini olduğu kimi qəbul edirəm. Bunun bir neçə səbəbi var. Bu, Şamil Əliyevin ssenariyə şəxsi baxışı, yaradıcı yanaşmasıdır. Amma filmin yaradıcı heyətində olanlardan biri, "mən bu işi aşağı əyarlı sentimental melodramadan xilas etməyə çalışmışam" – deyib. Mən ssenari müəllifi kimi o adama demək istəyirəm ki, heç kəs mənim yazdığım ssenarini aşağı əyarlıqdan, sentimentalizmdən xilas etməyib, əksinə... O adama ssenarini bir də oxumağı məsləhət görürəm. Düşünürəm ki, ssenarini oxumağı bacarmaq lazımdır.

– Filmin ssenarisində xeyli dəyişikliklər olduğunu eşitdik. Bu təbiidir. Amma süjetdə əsaslı dəyişikliklər olunub. Məsələn, finalla bağlı. Ssenari orijinalda necə idi?

– Təsəvvür edin ki, bir oazis , bir məkan, bir arxaik dünya var – Çöl var. Bu dünya bir tərəfdən dəmir yolu ilə, o biri tərəfdən isə şosse ilə hüdudlanıb. Hər iki tərəf sivilizasiyadır. Daha doğrusu, ssenaridə görürük ki, şosse yolunun o tərəfi müasir qəsəbədir. Amma dəmir yolunun o tərəfində nə olduğunu bilmirik. Bu məchulluq müəyyən məqsədlə belə göstərilib. Çünki mən gələcəkdə o tərəfə də göz yetirməyi nəzərdə tuturdum. Qısası, Çöl var, Çölçü deyilən insanlar var. Onların öz həyat tərzi, həyata fərqli münasibətləri var. Günlərin bir günündə bu həyat tərzini, mifik, mistik, arxaik yükü çiynində daşıyan Ulu çölçü ölür. Cavan Çölçü tək qalır – dəvələri ilə birlikdə. Onun həyatına sivil dünyadan bir insan – bir qız gəlib çıxır. Onlar bir-birini sevirlər, ailə qururlar və dünyaya uşaq gətirirlər.

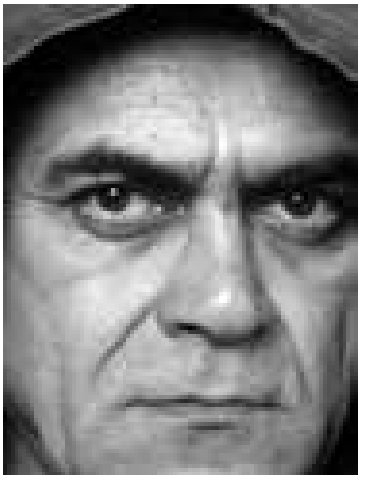
№ 01 (09) May 2013

Filmdə uşaq doğulmur. Ssenaridə isə belədir: Cavan Çölçü öz uşağını qəbul etmir. Onun qadını "Ana Dəvəyə" – sal daşdan olan o bütə and içir, duz-çörəyə and içir (necə ki, Ulu Çölçü Ağ Dəvəyə, duz-çörəyə and içmişdi). Təsadüfən bu hadisənin şahidi olan Cavan Çölçü öz övladını qəbul edir.

– Çəkilişdə, tamaşada hansısa şərtləriniz varmı və rejissorların sizdə hansısa bir ştampı görmələri sizdə qıcıq yaradırmı?

– Onların məndə nə gördüklərini deyə bilmərəm... Elə rejissor var ki, onun üçün yaxşıyam, eləsi var ki, onun üçün ortababam, məni çox zəif aktyor hesab edənlər də var, bəlkə də, zövqlər mübahisə mövzusu deyil. Burası belə... O ki qaldı şərtlərə, deməliyəm ki, mənim öz prinsiplərim var: iş məni qane etməyəndə, sadəcə çıxıb gedirəm. Amma bu, yaradıcılıq məsələsidir. Rejissorun da öz düşüncəsi var. "O səhvdir, mən düzəm" – fikri qeyri-peşəkarlıqdır. Amma təməl prinsiplər pozulanda güzəştə getmək olmaz.

Bir də mənim üçün vacib və önəmli olan məsələ zəhmətimin qiymətləndirilməsidir. Mənə deyiləndə ki bu filmə görə sənə bu qədər verəcəyik, çıxıb gedirəm. Fikrimcə, sənətçi öz işinə özü qiymət qoymalıdır. Əgər pinəçi, bənna, rəssam, müğənni... bunu edirsə, aktyor niyə etməsin?



Kim və nə qədər?..

...Axirətlə əzəlin,
əbədiylə faninin
bumbuz divarlarına
söykənib üşüyən sükut –
çəlimsiz bir şair ona
him-cim oyunuyla
nələr danışır, nələr
*dünyanın gərdişind*ən...

("Şair olmaq istəmirəm" H. Vidadi İsmayıl)

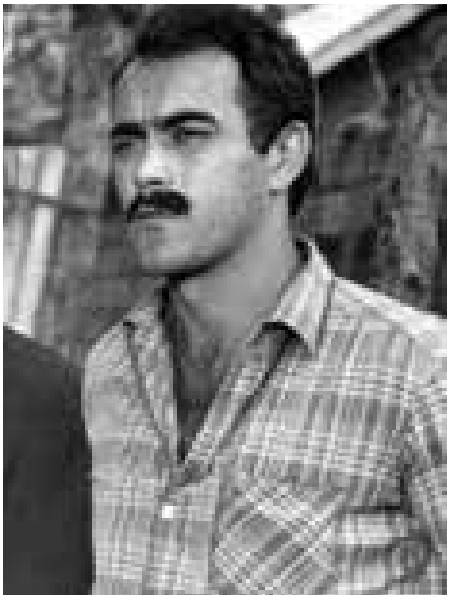
– Vidadi müəllim, aktyorun peşəsinin, həyatının özəlliyi nədir?

– Mən səhnədə aktyoram. İndi sizinlə danışanda aktyor deyiləm. Necə ki həkim xalatını geyib işini gördüyü zaman həkimdir, xalatını çıxartdısa olur bizlərdən birisi. Aktyor da belədir. Mən də işimdən kənarda adi adamam. Amma onu da deyim ki, bu peşə mənim üçün yalnız iş deyil, həm də həyat tərzidir. Peşəm haqqında isə belə düşünürəm: aktyor heç də sadəcə ağladan, güldürən, əyləndirən adam deyil, bu bizim sənətimizlə bağlı yalnış təsəvvürdür. Bu peşə çox qədim və çox ruhi bir peşədir. "Yuğ" mərasimi və "yuğ"çular bu qəbildəndir. Onlar önəmli bir missiyanı yerinə yetirən insanlar idilər: dünyasını dəyişən qəhrəmanın həyatını yenidən canlandıraraq qalanlar üçün, indiki dillə desək, tamaşa göstərərdilər. Düşünürəm ki, yuğçulardan əvvəlki "aktyorlar " şamanlar idi. Hətta daş dövründə də aktyorluq peşəsinin əlamətlərini görmək olar. İbtidai insanlar ov zamanı müqqəvaya heyvan dərisi keçirib, onu oynadar və öz şikarlarını aldadardılar. Sonra heyvanlar bu fəndə öyrəşdilər. Iş bu yerə çatanda, qəbilənin

ən cəsurları heyvan dərisini öz üzərinə keçirib, heyvanı imitasiya etməyə başladılar. Yəni aktyorluq etməyə başladılar. Bax, ilk aktyorlar o insanlar idi.

Əvvəllər yuğçular, aktyorlar mənəvi dünya ilə gerçəklik arasında, gerçəkliklə fövqəlgerçəklik arasında körpü missiyasını yerinə yetirərdilər. Dədə Qorqud da mistik dünya ilə real dünyanın məsələlərini bir-birinə qatıb çözürdü. Şamanın da aktyor kimi yaxşı diksiyası, plastikası – mistik qüvvədən savayı – bu keyfiyyətləri də olmalı idi. Yuğçular da elə.

İndi ədəbiyyat, poeziya, teatr və s. öz ilkin anlamını dəyişməkdədir, əfsus ki!.. Çoxlarının aktyora "bizi güldür" münasibətini bir kənara qoysaq, o, Füzuli ilə, Şekspirlə, Dostoyevskilə, Kasareslə tamaşaçı arasında öz missiyasını yerinə yetirən adamdır. Başqa sözlə, şəxs və şəxsiyyət anlamı artıq ön planda, iri plandadır. "Nə" və "necə" sualı artıq mənasını itirib. Çünki məzmunsuz forma və formasız məzmun olmur. Indi vacib olan "kim" və "nə qədər" suallarıdır. Sənətçi, yaradıcı şəxs kimdir və özünü işinə nə qədər həsr edir. Yaxşı heykəltəraş qarşısındakı nataraz daşa baxıb, ordakı heykəli görür və sadəcə artıq hissələri – parçaları sındırıb qoparır. Hamı şəkil çəkə bilər, rənglər hamı üçün eynidir, amma biz S. Dalini, S. Bəhlulzadəni və b. fərqləndiririk. Qələm hamıda var, amma bu R. Rövşəndir, bu V. Bayatlıdır, A. Mirseyiddir – deyirik...



"Bəxt üzüyü", aktyor Vidadi Həsənov

– Vidadi müəllim, son illərdə oxuduğunuz, təsirləndiyiniz film, kitab, tamaşa...

– Nuri Bilgə Ceylanın "Üç maymun" filmi, Kamal Abdullanın "Yarımçıq əlyazma" romanı və yaşadığımız bu həyatın "çıxartdığı" tragikomik tamaşa... ■

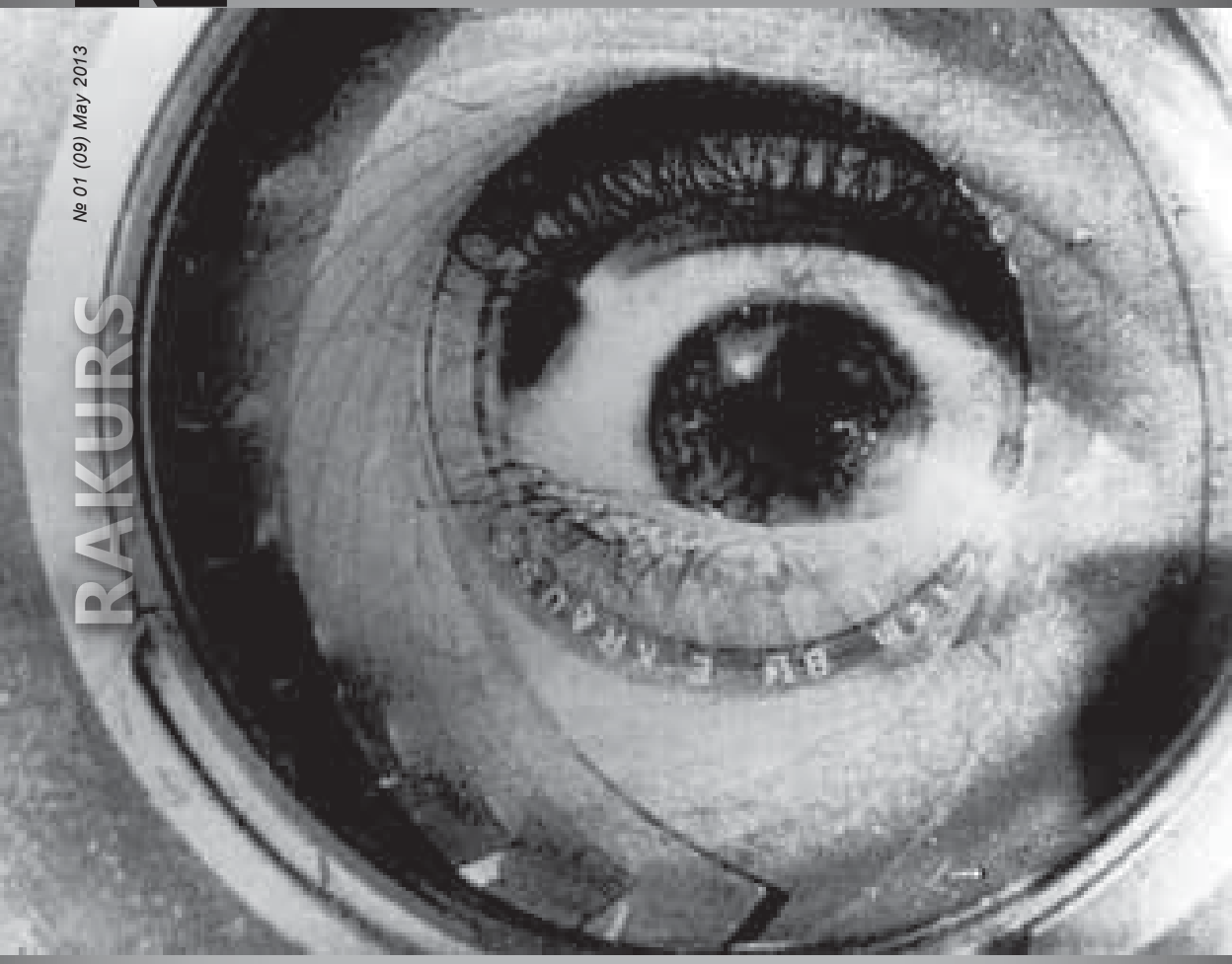
Müsahibəni götürdü: Aliyə

"Yalan", aktyor Vidadi Həsənov

fokus

№ 01 (09) May 2013

RAKURS



RAKURS

Qan TURALI

ÜÇ FİLM, BİR MÜƏLLİM VƏ İDEALİZM

Azərbaycan klassiklərini peşələri üzrə klassifikasiya etmək kiminsə ağlına gəlibsə, nəticə, çox güman ki, onu heyrətləndirib. Mirzə Cəlil, Sabir, Üzeyir Hacıbəyov, Əbdürrəhim Haqverdiyev, Abdulla Şaiq, Abbas Səhhət, Nəriman Nərimanov, Əhməd bəy Ağaoğlu, Əli bəy Hüseynzadə müəllim idi. Bu müəllimlər yaradıcılıq təbiəti ilə çox fərqlənsələr də, çarizmə ürəkdən nifrət edirdilər. Onların hamısı Sovet hökumətini alqışlamasalar da, Sovet rejimi dini cəhalətin, savadsızlığın ləğvi kimi böyük və işıqlı idealları gerçəkləşdirəcəkdi. Bütün parametrləri ilə olmasa da, Sovet idealları onlara yaxın idi. Öz əsərləri və müəllimlik fəaliyyətləri ilə kütlənin gözünü açan, onları maarifə səsləyən müəllimləri Sovet hökuməti də təbliğ edəcəkdi. Amma Sovetin də öz müəllimləri olacaqdı.

O müəllimlərdən biri "Bizim Cəbiş müəllim" (*ssenari müəllifi Maqsud İbrahimbəyov, rejissoru Həsən Seyidbəylidir*) filmində təsvir edilib. Film müəllim imperativlərindən[1] bəhs edir.

Bütün film sadə bir konflikt üzərində qurulub: Cəbiş müəllim sabun bişirsin, ya yox?

Sabun bişirsə, bütün maddi problemlər yox olacaq.

Amma bu yolun qarşısında ciddi bir imperativ dayanıb: müəllim adı şərəflidir və o, Sovet rejiminin təhqiramiz formada işlətdiyi "alver" sözünə bulaşa bilməz. Müəllim sabuna ancaq əlini yuyanda toxuna bilər, başqa zaman o sabun

[1] *İmperativ* – Heç bir səbəbə bağlı olmayan, bir işi başqa heç bir şeyə görə yox, yalnız içindən gəldiyi üçün edən, mənası özü-özündə olan hökm. Şəxsiyyətin daxili hökmü, ürəyinin istəyi. Kant qəti (kateqorik) imperativi bu cur ifadə etmişdi: "Başqaları ilə elə davran ki, eyni zamanda bu davranışın ümumi qanuna cevrilməsini arzulayasan".

№ 01 (09) May 2013

müəllimin mənəvi əxlaqını çirkləndirəcək. Çox güman ki, sabun burda simvoldur, sabun bişirmək deyən kimi əksər adamlar ehtiyac üzündən sabun tiyanının böyründə oturan böyük şairimizi – Sabiri xatırlayacaq. Burda ironik bir arayışa da zərurət yaranır: Sabiri tiyan qarşısından qaldırmağa Sovetin ömrü yetmədi. 1905-ci ildə məğlubiyyətə uğrayan kommunistlər 1917-ci ildə inqilab etməyi bacardılar. Amma Sabir artıq həyatda yox idi, "arizi qəmlər əlindən şişmiş ciyəri" çoxdan onu öldürmüş, sümüklərini sürməyə çevirmişdi. Kommunistlərin inqilabı ancaq Sabirə 1922-ci ildə heykəl qoymağa çatdı. Bu, Bakıda bir şairə qoyulan ilk heykəl idi. Və sanki Sovetlər heç zaman ziyalıya sabun bişirtməməyə and içmişdilər.

İnqilab ruhunda böyüyən, inqilab illərində doğulan Cəbiş müəllim də bu ruhda böyümüşdü, müəllim adının romantikası onu ömürlük çulğalamışdı. Alverçini düşmən sayırdı, ona heç salam da vermirdi, maddi həyatın bütün problemləri onu öz idealist yolundan sapdıra, ürəyində gəzdirdiyi təmiz hisslərə toxuna bilməmişdi. Sovet idealizmi müəllim adını ən yüksək mənəvi pilləyə çatdırmışdı. Leninin əsas epitetlərindən biri belə idi: "Bəşəriyyətin müəllimi". Leninin atası da müəllim idi, təbliğatda bu da xüsusi qabardılırdı. Müəllimə olan yüksək münasibət 30-cu illərin ovqatında, ruhunda var idi, Atatürkün müəllim haqqında dediyi sözləri xatırlamaq kifayət idi: "Müəllimlər, yeni nəsil sizin əsəriniz olacaqdır". Məşhur "Hababam sinfi" filmindəki Mahmud Hoca da bu ideyanın daşıyıcısı idi. Sovetlərin ruhu maarifçiliklə yoğrulmuşdu, indiki Təhsil Nazirliyi də o zaman Maarif Nazirliyi adlanırdı. Azərbaycan kommunistlərinin rəhbəri Nəriman Nərimanov idi, maarif naziri vəzifəsinin Mirzə Cəlilə təklif edildiyini də xatırlayaq. Beləcə, o dönəmdə müəllim adı sadə bir şey deyildi, müəllim maarifçi idi, həvari idi, missiyanın daşıyıcısı idi, partiyanın ali məqsədi olan sovet insanını tərbiyə etməli idi. Ali məqsədin icrası müəllimə tapşırılmışdı. Müəllim adı şərəfli idi, hətta bəzən müqəddəs, sakral mahiyyət kəsb edirdi. Yeri gəlmişkən, o illərin şagirdləri belə hesab edirdilər ki, müəllim nə çörək yeyir, nə də su içir. Su içib, yemək yeməyən adam sabun sata bilərdimi? Əlbəttə ki, yox.

Maqsud İbrahimbəyov 60-cılara xas bir yaradıcılıq metodu ilə qəhrəmanı ziyanın yarısından qaytarır, günah qapısının dəstəyinə qədər aparır. Elçin Əfəndiyevin "Şuşaya duman gəlib" əsərinin qəhrəmanı Cavanşir, Rüstəm İbrahim-

"Bizim Cəbiş müəllim", Şəfiqə Məmmədova və Süleyman Ələsgərov (ssenari müəllifi Maqsud İbrahimbəyov, quruluşçu rejissor Həsən Seyidbəyli)

bəyovun "Ezamiyyətdə" hekayəsinin qəhrəmanı Mərdanov da cinsi aktın bir addımlığından dönüb arxaya qayıdırlar, hər ikisində akt başa çatmır, çünki bu günahdır, günahdan qorunmaq isə mənəvi imperativdir, şəxsiyyətin daxili nizamnaməsi, qaydasıdır. Bu qaydanı pozmaq insanı fərdiyyətdən, tapındığı əxlaqi normalardan məhrum etmək deməkdir, bu, şəxsiyyətin pozğunlaşmasıdır.

Amma Cəbiş müəllim sabun bişirir...

Onun günahdan qurtulması da dramatikdir, ömrü boyu şagirdləri mənəvi saflığa səsləyən Cəbiş müəllim əlindəki sabun çamadanı ilə bazara gedərkən cəbhəyə gedən şagirdləri ilə rastlaşır. Özü də kadrda iri planda Cəbiş müəllimin "Bəlkə səndən nə vaxtsa adam oldu" dediyi Makedon görünür. Bu anda operator Cəbiş müəllimin üzündəki iztirabı göstərməsə də, biz müəllimin ürəyindəki iztirabı hiss edirik. Bundan sonra konfliktin həlli üçün yazıçının təklif etdiyi varianta, – sabunun cəbhəyə gedən əsgərlərə paylanılması, – inanmamaq bizim ağlımıza da gəlmir, burdakı həll invariantdır, yəni başqa cür ola da bilməzdi.

Filmdəki hadisələr II Dünya Müharibəsi illərində baş verir. Tez-tez Stalinqrad döyüşünün vurğulanması ilə dəqiq tarixi də müəyyənləşdirə bilərik. Bu, 1943-cü ildir. Amma filmin ictimaiyyətə təqdim edildiyi 1969-cu ildə həmin sovet idealizmi artıq laxlamağa başlamışdı, Stalinin hərbi kommunizmi öz yerini Xruşşov liberalizminə buraxmışdı. Kommunist idealları getdikcə ziyalılar arasında daha çox istehza doğururdu, maarifçi missiya da, əlbəttə ki, şübhə altına alınırdı. Sovet sistemi getdikcə bürokratlaşırdı, Trotskinin "bürokratik kapitalizm" tezisləri hər keçən gün daha artıq aktuallıq qazanırdı.

Amma idealistlər vardı, çünki onları zəmanə özü yaratmışdı, təbiət özü yaratmışdı və həm də onların ölüb getməsi üçün kifayət qədər zaman keçməmişdi. Yeni nəsil isə daha çox praqmatik, daha çox realist idi.

Məşhur "iyirmi yaşında liberal olmayanın ürəyi, 40 yaşında mühafizəkar olmayanın ağlı yoxdur" məsəlini Sovet rejiminin özünə bütün parametrlər üzrə tətbiq etmək mümkün idi və bu məsəl eyni zamanda Sovet vətəndaşlarına da aid idi.

60-cılar isə gəncliyini bolşevik romantikası ilə yaşamış, kommunizmə ürəkdən inanan ataların oğulları idilər. "Bolşevik yazı" şeirinin müəllifi Rəsul Rzanın oğlu Anar türk kommunist dostu Ataol Bəhramoğlunun ehtirasla danışdığı kommunist

"Bizim Cəbiş müəllim", Əliağa Ağayev (ortada), Süleyman Ələsgərov (sağda)

№ 01 (09) May 2013

"Bizim Cəbiş müəllim", Səfurə İbrahimova və Muxtar Maniyev

ideallarına güldüyünü etiraf edirdi. 60-cılar öz atalarından daha çox rasional idilər. "Cəbiş müəllim" nəsli fiziki mənada ləğv olunurdu. Qocalıb ölmək, şəksiz ki, həyatın qanunlarından sayılırdı. İşin faciəvi tərəfi "Cəbiş müəllim" ideologiyasının da can üstə olması idi, ideologiyanın aqibəti də qanunauyğun idi. Cəbiş müəllimlər artıq nəsil kimi yox olmuş, fərdlər qalmışdı. Həvarisi olduqları din tənəzzül edirdi, Sovet rejimi sürətlə kommunist ideallarından uzaqlaşır, Qərbdəki kommunist partiyalarını, inqilabçıları siyasi mənafe naminə öz hökumətlərinə satırdı. Corc Oruellin "Heyvanıstan" romanının sonluğunu xatırlayın, donuzlar (kommunistlər) adamlarla (kapitalistlərlə) rəqs edir, viski içirlər, roman isə bu sözlərlə qurtarır: "Lakin artıq onları bir-birindən fərqləndirmək, kimin kim olduğunu soyləmək mümkün deyildi".

Bir nəsil ölə bilərdi, yeni nəslin idealları tamam fərqli ola bilərdi, amma hər bir nəslin içində idealizm qalacaqdı, sayları az olacaqdı, idealizm dəliliyə çevriləcəkdi, (filmdəki replikanı xatırlayın: "Bu dəliyə baxın, sabun paylayır"), amma mütləq

"Bizim Cəbiş müəllim", Şəfiqə Məmmədova və Süleyman Ələsgərov

idealizm yaşayacaqdı. İnsan təbiəti idealizmi ölməyə qoymayacaqdı. SSRİ dünya tarixi ölkələri arasında ən ideoloji olanı idi və şəksiz ki, hər bir ideologiya kimi, onun özündə də idealizm elementləri güclü idi.

Macar filosofu Karl Manheym "İdeologiya və utopiya" (1929) əsərində etdiyi kəşf mövzumuzu anlamaq üçün bizə faydalı olmalıdır. Manheymə qədər ideologiyalarla utopiyaları bir-birindən ayırmırdılar. Məsələn, marksizmlə kommunizmi, ya da din ilə cənnəti. Hər bir ideoloji sistemin öz utopiyası, öz cənnəti vardı, onun yer üzündə, ya da başqa bir yerdə qurulması isə ayrı bir söhbətin mövzusudur. Manheym ideologiyaların hakim sinfin mənafeyini təmsil etdiyini deyir, marksizmi də bu baxımdan istisna etmir.

Utopiyaları "gələcəyin nağılları" sayan filosofa görə, utopiyalar əzilənlərin, məzlumların dünyagörüşünü ifadə edir.

İdeologiyaların gerçəkliyi təhrif etdiyini, şəxsi mənafesi naminə həyat həqiqətlərini saxtalaşdırdığını deyən Manheym həqiqətin özlərini heç bir sinfə mənsub hesab etməyən, "sosial cəhətdən müstəqil intellektuallar"ın ortaya çıxaracağını düşünür, çünki intellektualların heç bir sinif, ya da iqtisadi qayğısı, başqa cür desək, həqiqətin dərk edilməsindən başqa marağı yoxdur. Zaman keçdikcə, rejim aşındıqca nəsillər də praqmatikləşirdi, Qərb kommunistlərinin (məsələn, Sartr) idealizmi nə qədər güclü idisə, maddi nemətlərə münasibət mənasında Sovet kommunistləri o qədər də materialist idilər. Amma bayaq da xatırlatdığımız kimi, idealistlər qalırdı, doğrudur, onlar, həyatda əziyyət çəkirdilər, başqalarının asanlıqla nail olduğu şeylər onlar üçün əlçatmaz idi, – əslində buna can atmırdılar da, – amma həmin bu idealistlər yeni azlıqlar yetişdirməklə rejimi və "eşşəklərdən törənən yeni nəsli" idealistsiz qoymurdular, bu nəsildəyişmə davam edirdi, keçəlhəmzəlik ölmədiyi kimi, koroğluluq da ölmürdü, tüfəng çıxsa da mərdlik qalırdı.

Sovet rejiminin ali məqsədi Sovet insanını yaratmaq idi, məhz bu İNSAN kommunizmi qurmalı idi. Mərkəzi Komitə kommunizmi üfüqdə görürdü, amma həmin insanı görmürdü, çünki gözü-könlü tox o idealist insanlar sovet vətəndaşları arasında kifayət qədər idi. Rejim onların sayını artırmaq əvəzinə yox edirdi. İdealizmə qarşı repressiya rejimin öz dayaqlarını sarsıtmaq idi, mindiyi budağı baltalamaq idi. Xərçəngi metastaz vermiş SSRİ müalicəyə qərar verdi və sürətlə dağıldı. İdealist nəsillər isə çoxdan yoxa çıxmışdı.

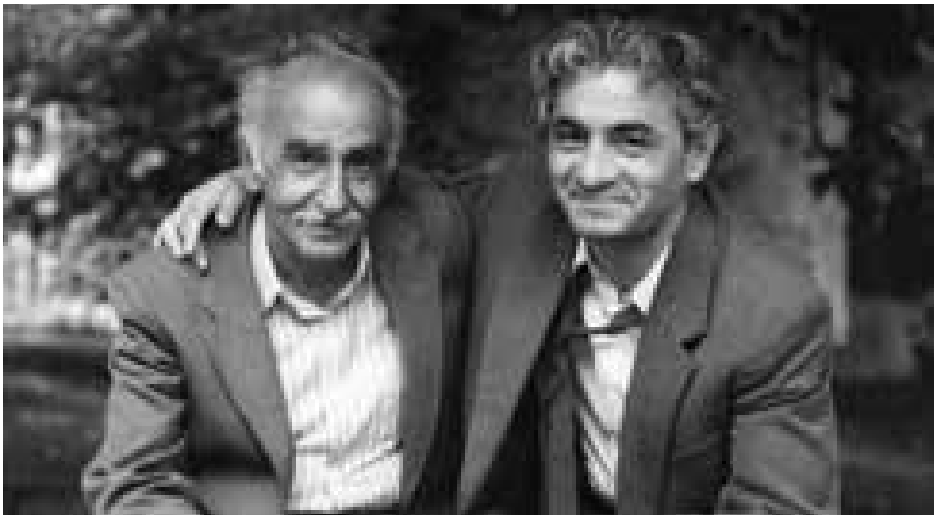
Artıq o kommunist idealları heç kimin yadına düşmür, Kommunist Partiyası çoxdan buraxılıb, bir milyon üzvü olan partiya keçmişdə qalıb, onun özü-özünü buraxmasına heç kim etiraz da etməyib, bütün köhnə kommunistlər keçmiş sistemi ifşa etməklə məşğuldurlar, dünənə qədər gizlində güldükləri kommunizmi bu gün mətbuatda məsxərəyə qoyurlar.

Dünənki kommunistlər bu günün alovlu millətçiləridir, idealistlər isə, dünən necə idilərsə, bu gün də elədirlər və hər şeyin belə sürətlə dəyişməsini heyrətlə izləyirlər.

"Otel otağı"nda ölən idealizm

Köhnə kommunistin bu günkü antisovetliyi Anarın "Otel otağı" ssenarisi əsasında çəkilən filmdə (rejissoru Rasim Ocaqovdur) ətraflı təsvir edilib: dünənin alovlu kommunisti, qəhrəmanın atasını ifşa etmiş Çopur Cabbar bu gün eyni ehtirasla Kərimin özünü ifşa edir.

№ 01 (09) May 2013



"Otel otağı" çəkiliş meydançası, Rasim Ocağov və Fəxrəddin Manafov

Müəllim idealizmi "Otel otağı"nda da davam etdirilir. Kərim Sovet rejiminə qarşı xüsusi sədaqəti ilə fərqlənməsə də, onun əxlaqi kodeksini çox yaxşı mənimsəyib: "o, müsbət Sovet adamıdır", türkoloq atasını repressiya edən rejimlə ürəkdən barışmasa da, əxlaqı əsl kommunist əxlaqıdır, rüşvət almır, heç kimin üzünə durmur, yaxşı alimdir. Amma o, Türkiyədə çalışmalıdır, çünki qızı Rəna üçün cehiz alınmalıdır, pul isə, bir çox halda olduğu kimi, yoxdur. ("Dedik ki, xırda pulumuz yoxdur, əslində böyük pulumuz da yox idi". Mirzə Cəlilin "Saqqallı uşaq" hekayəsində deyilən bu sözlər yüz ildir ki ziyalılar üçün aktualdır.)

Türkiyədə dərs demək Kərim müəllim üçün əslində imperativlərinin pozulması demək deyil, ümumilikdə bu filmdə imperativlər gözə dəymir, Kərim müəllim öz həyat yolunda şüurlu olaraq formalaşıb, mübarizədə bişmiş adamdır və o dəyişmək fikrində deyil, filmdə də onun dəyişməsi üçün heç bir sınaq qoyulmayıb. Lakin dünən atasını və özünü ifşa edən Çopur Cabbar var, bu, psevdoziyalı zehniyyətidir, bu, ziyalı kürkünü geymiş əclafın özüdür, o simasızdır, şərin qulluqçusudur, onun üçün elm boş şeydir, əsas şəxsi mənfəətidir, o, dövrün adamıdır, hər dövrdə belələri olub və yəqin ki, olacaq.

"Otel otağı", ssenari müəllifi Anar, quruluşçu rejissor Rasim Ocaqov

"Otel otağı", Fəxrəddin Manafov

Filmdə üçüncü bir ziyalı tipi də var – kafedra müdiri Sədiyar müəllim. O, xarakter baxımından əks qütblərdə dayanan Kərimlə Çopur Cabbarın arasında yer alıb. O, alim deyil, sadəcə bir boşboğazdır, elmə vasitə kimi baxır, bununla belə, onu birmənalı şəkildə Şərin təcəssümü də saymaq mümkün deyil. Zira, o, mərd hərəkətlər də (Kərimi Türkiyəyə göndərmək, onu Çopur Cabbardan müdafiə etmək və s.) edir, lakin mahiyyətcə o da alim deyil, onda elm yanğısı yoxdur, yaxşı oğlandır, vəssalam.

Obrazların aqibətinə nəzərə salaq. Sədiyar otel otağında Nadejda ilə eyş-işrətlə məşğul olur, Çopur Cabbar oğlunu İstanbula göndərməyə hazırlaşır, Kərim isə "Otel otağı"nda ölür. Anar bu qəhrəmanı öldürməklə əslində insanları idealizmin öldüyünə inandırmağa çalışır və epiqraf verdiyi şeirdə deyilir:

Ağlayın, âşinasız, sessiz, can verenlere,
Otel odalarında, otel odalarında!..

Nəcib Fazil

Bəli, Kərim müəllimin fiziki ölümü, onun "aşinasız" ölümü 90-cı illər üçün tamamilə xarakterik idi. Film üçün xarakterik olan təkcə Kərim müəllimin formasında idealizmin ölümü deyil, həm də onun Türkiyəyə olan idealist sevgisinin ölümüdür. Onların "qardaş ölkə" haqqında xəyalları çox romantik idi, amma Türkiyədə bu romantika daşa dəyir. Maraqlıdır ki, Mustafa müəllim üçün də Türkiyə ümidlərin öldüyü yerdir.

№ 01 (09) May 2013

"Həm ziyarət, həm ticarət" filminin çəkiliş meydançası, quruluşçu rejissor Rasim Ocaqov

Qlobusdakı İstanbul və Kapalıçarşı

Mustafa müəllim ("Həm ziyarət, həm ticarət" filminin qəhrəmanı; ssenari müəllifi Rüstəm İbrahimbəyov, rejissoru Rasim Ocaqovdur) Cəbiş müəllimin mənəvi varisi idi.

Gəlin bu yerdə Maqsud İbrahimbəyovun "Ondan yaxşı qardaş yox idi" povestini və "Bizim Cəbiş müəllim"in rusca versiyasının adını – "Я помню тебя, учитель" (Mən səni xatırlayıram, müəllim) yada salaq.

Mustafa müəllim də həyat yoldaşı Nuriyyənin təzyiqi ilə (Cəbiş müəllimin və Kərim müəllimin xanımlarının gileyləri təsadüfdürmü?!) Türkiyəyə getmək, ordan bir az şey-şüy gətirib burda satmaq istəyir.

Amma Mustafanın daxili mübarizəsi sürəkli və aramsızdır. O, hətta Türkiyəyə getdikdə belə bu mübarizə davam edir: başqaları kimi dərhal Qapalıçarşıya cummur, Qarabağ müharibəsində valideynlərini itirmiş uşaqlar üçün açılmış interneta gedir, İstanbul televiziyasında çıxışa hazırlaşır. Bir sözlə, Sovet insanı

"Həm ziyarət, həm ticarət", aktyor Hacı İsmayılov

"Həm ziyarət, həm ticarət", aktyorlar Nuriyyə Əhmədova, Hacı İsmayılov

üçün az qala əxlaqsızlıq nümunəsi sayılan alverdən başqa, hər şeylə məşğul olur. Onun aldanışı da atipikdir, adətən, bu cür filmlərdə fırıldaqçının obrazı sona qədər gizli saxlanılır, kuliminasiya məqamında bu maska düşür, gerçək ortaya çıxır.

Lakin Davudun fırıldaqçı olmağı bizə ilk kadrlardan bəlli olur. Rejissor sanki qəsdən Davud müəllimin zahiri nəzakətinin arxasındakı fırıldaqçılığı elə onun filmə daxil olduğu ilk dəqiqələrdə göstərir, çünki idealist Sovet müəlliminin sadəlövhlüyü ilə hətta ilk baxışdan aydın şəkildə sezilən fırıldaqçılığı, dələduzluğu sezmək mümkün deyil. Mustafa müəllim isə hamını elə özü kimi bilir, "şagirdləri Qarabağda vuruşa-vuruşa" özü alver etməyi vicdanına sığışdıra bilmir və bu cəhdi fiasko ilə nəticələnir.

Filmin sonluğu Mustafa müəllimin mənəvi təmizlənməsi kimi xarakterizə edilə bilər: o, film boyu tərəddüddədir, zəmanənin diqtəsi ilə alver etməyə can atır, lakin Türkiyədən aldığı bircə qlobus olur. Mustafa müəllimin alveri uğurla nəticələnsə belə, o, mütləq qlobus alacaqdı: operator onu dəfələrlə qlobusa həsrətlə baxan yerdə kadra köçürür. Çox güman ki, Şəkidə yaxşı qiymətə gedən şey-şüy alsaydı, Mustafa müəllim qlobusu əlində təntənəli şəkildə tuta bilməyəcəkdi. O, hər dəfə qlobusa baxanda, orda olan yüzlərlə şəhərin içində gözünə ilk İstanbul sataşacaqdı və bu alverinə görə ömrü boyu əzab çəkəcəkdi. Amma qlobus coğrafiya müəllimi Mustafanın təkcə əyani dərs vəsaiti deyil, həm də onun mənəvi təmizliyinin vəsiqəsidir. ■

* * *

İdealizm ən ali insani keyfiyyətdir. Dövrün axınına uyub getməyən keyfiyyətdir, insandakı insanlıqdır, ruhi haldır, mənəvi yetkinlikdir. İdealizm insanın ucalığıdır, insanı ucaltmaqdır. O, insanın məişətdən, carilikdən xilasıdır, onun inam yeridir. İnsan özünü orda rahat görür və özü ilə birlikdə bütöv bir cəmiyyəti də o ucalığa qaldırmaq istəyir. İdealistlərin sayı az olsa belə, cəmiyyəti ayaqda saxlayan, onu rəzilləşməyə qoymayan da onlardır. İdealistlər dövrümüzün peyğəmbərləridir. Daşlansalar da, söyülsələr də, lağa qoyulsalar da...

Bizə o idealizm və o idealistlər lazımdır.

№ 01 (09) May 2013

Rafiq Quliyev:
“KÜTLƏNİN İÇİNDƏ ƏRİDİK”

Rafiq Quliyev 1957-ci ildə Bakı şəhərində anadan olub. 1975-ci ildən “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında işləyir. 1981-ci ildə Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunu, 1987-ci ildə Ümumittifaq Dövlət Kinematoqrafiya İnstitutunun “Kinooperatorluq” fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirib.

“Gənc Mixailin görüntüsü” adlı diplom filmi (rejissor M.Kosırev) Monreal Film Festivalında “Ən yaxşı film” və “Ən yaxşı fantaziya” mükafatlarına layiq görülüb və “Tələbə filmlərinin Ümumdünya Proqramı” çərçivəsində Avropanın əksər festivallarında iştirak edib. Rafiq Quliyev “Fransız” (rejissor V.Mustafayev), “Hər şey yaxşılığa doğru” (rejissor V.Mustafayev), “Qətl günü” (rejissor G.Əzimzadə), “Günaydın, mələyim” (rejissor O.Mirqasımov) və bir çox başqa bədii və sənədli filmlərə vizual quruluş verib. Fevral ayında onun operatorluğu ilə çəkilmiş “Çölçü” filmi ekranlara çıxıb.

– Rafiq müəllim, kitabı ortaya qoymuşkən elə ondan başlayaq. Niyə səssiz kinonu seçdiniz? (“Azərbaycan səssiz kinosunun təsvir irsi” kitabı nəzərdə tutulur.)

– Əvvəla ona görə ki, gələcəkdə həm də səsli kinonun problemləri ilə bağlı çox ciddi elmi mövzuya müraciət eləməliydim. Ondan öncə həm qələmimi, həm nəql imkanlarımı, həm də praktik və nəzəri bilikləri oxucuya çatdırmaq qabiliyyətimi yoxlamaq istəyirdim.

– Diliniz çox axıcıdır, rahat oxunur.

– Kitabda bir qədər yüngülləşdirmişəm. Çünki o, dərslik kimi çıxmalı idi. Bu mənim fəlsəfə doktorluğu üzrə elmi işimin mövzusu idi. Mən, ümumiyyətlə, dərslik hazırlamaq istəyirdim. O vaxt universitetdə dərs deyirdim, pedaqoji fəaliyyətlə məşğul idim. Tələbələr “kino dili nədir” sualını izah eləyəndə həmişə əziyyət çəkirdik. Ədəbiyyat yoxdur və tələbələrimizin əksəriyyəti bu və ya digər səbəblərdən rus dilində danışmaq imkanlarından məhrumdurlar. İngilis dilini də mənimsəməyiblər. Odur ki, Azərbaycan dilində ədəbiyyat olmadığından belə bir dərsliyin meydana gəl-

"Qətl günü", quruluşçu rejissor Gülbəniz Əzimzadə, quruluşçu operator Rafiq Quliyev

məsinə zərurət yarandı. Sonra mənə dedilər ki, yazırsansa, elmi iş kimi götür və elmi üslubda işlə, sonra populyarlaşdırıb kitab dilinə salmaq mümkündür. Mən də bu məsləhətə qulaq asdım.

Niyə məhz səssiz kino?! Ona görə ki, kino dilinin bütün ifadə elementləri vasitəsilə tamaşaçı ilə ünsiyyətə girmək potensialı baxımından səssiz kino daha önəmli, daha maraqlıdır. Səssiz kinonun öz estetikası var. Bu baxımdan mövzu mənə maraqlı gəldi. Məsələ onda deyil ki, nəsə yazıb kimisə öyrədəsən. Vacib olan odur ki, özün də prosesdə nəsə öyrənəsən. Məsələn, bu yaxınlarda mənə irad tutdular ki, niyə premyeraya gəlməmişdin. Onda cavab verdim ki, mənə çəkiliş prosesi, meydança daha maraqlıdır. Premyerada nə öyrənəcəm? Yarım saatdan sonra bitəcək.

– Bu sualı sizə mən verəcəkdim.

– Bax, belə nüanslar var. Bilirsiniz, ÜDKİ təkcə bilik verdiyinə görə bizim üçün önəm kəsb eləmir. Biz orda həyatı, sənətə münasibəti, ab-havanı öyrənirdik. Ustadlarımızın sözləri indi də qulağımızdadır. O cür də yaşayırıq. Şəxsən mən Monaxovun dedikləri ilə yaşayıram. Əgər nəsə öyrənə bilmirəmsə, deməli, o zamanı itirmişəm. Bu baxımdan prosesin özü dəyərlidir.

– Yəni premyeraya buna görə gəlməmişdiz?

– Bu mənim üçün ikinci məsələdir: premyeralar və s. Ondan əvvəl "Nizami" filminin premyerası olub. Mən filmin rejissoru idim. Rejissor nəticə ilə yaşayır. Operator rejissorun əlində vasitədir – öz yozumunu vizual nəql formaları ilə tamaşaçıya çatdırmaq üçün konkret vasitə. Operator öncədən bilir ki, məqsədə işləyir. Son nəticədə heç festival da onun üçün önəmli deyil.

№ 01 (09) May 2013

– Rafiq müəllim, siz belə danışsanız, bütün suallarıma birdən cavab vermiş olacaqsız. Ona görə də qayıdaq kitaba. "Çölçü"dən sonra danışarıq.

– Qayıdaq.

– Dediniz ki, operator işi baxımından səssiz kino daha maraqlıdır.

– Daha doğrusu, kino dilinin öyrənilməsi baxımından.

– Yaxşı, bəs sonrakı dövrdə nə baş verdi? Sonra niyə filmlərimizdə operator işinə, kino dilinə diqqət azalmağa başladı? Ona görə ki, kinoya söz gəldi?

– Xeyr. Bu barədə kitabda qismən yazmışam. Mən də özümə bu sualı verdim: niyə bizim bəzi filmlərimiz tamaşaçı tərəfindən məmnuniyyətlə qəbul olunur?

"Günaydın, mənim mələyim", Ayan Mirqasım, quruluşçu operator Rafiq Quliyev

Xüsusilə 60-70-ci illərdə çəkilmiş filmlər. Və niyə indi hər həftə Nizami kinoteatrında yerli filmlərin nümayişi təşkil olunur, amma tamaşaçı gəlmir? Ya da filmin birinə baxan çoxdur, digərinə isə, ümumiyyətlə, yoxdur? Hətta mənim çəkdiyim filmlərə də. Bu mənə çox maraqlı idi. Hətta bunu araşdırmaq üçün hazırda doktorluq dissertasiyası yazıram: Azərbaycan kinosunda vizual nəql problemləri. Bu kontekstdə tamaşaçı qavrayışı problemlərini də açmaq iddiasındayam. Birinci fəsil artıq hazırdır. Bu problemi araşdırmaq üçün tamaşaçı qavrayışının psixo-fizioloji xüsusiyyətlərinə qədər enməli oldum. Təbii ki, psixoloqların, sənətşünasların və digər mütəxəssislərin köməyi ilə. Çox maraqlı nüanslara rast gəldim. Məsələn, niyə Vaqif Mustafayevin "Fransız" və "Hər şey yaxşılığa doğru" filmləri tamaşaçı tərəfindən məmnuniyyətlə qəbul edilir, bəzi replikaları, dialoqları camaat arasında aforizmlərə çevrilir, amma "Nakəs" filmi qavranılmır.

– "Nakəs" daha mürəkkəb filmdir.

– Deməli, bu, tamaşaçı qavrayışı və kino dili ilə bağlıdır. Çünki digər filmlər daha çox verbal, semantik aspektlidir, daha çox məntiqə köklənib. Onlarda çox qəliz semiotik baryerlər yoxdur. Amma "Nakəs"də, yenə mənim çəkdiyim "Qətl günü"ndə və bəzi digər filmlərdə qəliz kino dili var. Onlar müəllif kinosudur, birbaşa yozumdur. Tamaşaçı auditoriyası bu filmləri anlamaq üçün daha çox qeyri-narrativ ifadələrə, vasitələrə köklənməlidir, hansısa baryerləri aşmalıdır.

– Buna görə də dünyada "fərqli kino" deyilən bir anlayış var.

– Art-haus, fərqli kino, müəllif kinosu. Digər tərəfdən Berqman deyir ki, mən istəyirəm filmlərimə təkcə ailəm yox, başqa tamaşaçılar da baxsın. İnqmar Berqman müəllif kinosunun bariz

"Girov",
aktyorlar
Gülər Nəbiyeva,
Qurban İsmayılov,
quruluşçu operator Rafiq Quliyev

təmsilçilərindən biridir. Bu nöqtədə mən tədqiqatımı resipientin informasiyanı qavramaq qabiliyyətinin psixoloji tərəflərinə yönəltməli oldum. Bunu araşdıranda çox şeylər aydınlaşır. Nəyə görə tamaşaçı məhz nağıla, arxaik təsəvvürləri vizuallaşdıran filmlərə daha maraqla baxır. Bunu təkcə semiotik sədləri aşmaqla, tamaşaçının tənbəlliyi ilə izah eləmək düzgün deyil. Sadəcə bizim beynimizdə...

– Bəzi kodlar var ki...

– Genetik kodlar var. Biz uşaqlıqdan nağılı, əfsanəni, mifoloji deyimləri eşitməyə alışmışıq. Bu bizim qan yaddaşımızdadır. Biz filmə baxanda emosiyaları yaradan birinci o alt qatlardır. O qatlar bizdə empatiya, yəni başqasının dərdinə şərik olma hissini yaradır. Biz ona inanırıqsa şərik oluruq, inanmırıqsa olmuruq.

№ 01 (09) May 2013

Bu artıq yozumun kəsərindən, sərrastlığından asılıdır. Ondan sonra bizdə digər hisslər oyanmağa, beyin işləməyə başlayır: bunu qəbul edir, və ya eləmir.

– Amma Mixail Yampolski "Kinosuz kino" adlı məqaləsində tamaşaçının qavraya bilməməyinin səbəbini filmin yaradıcılarında görür. Onlar həmin kodlara toxuna bilmirlər. Yampolski deyir ki, müasir kinematoqraf daha çox verbal ifadə vasitələrindən istifadə eləyir. Halbuki siz dediyiniz alt qatdakı kodlara təsvirlə toxunmalıdır.

– Bəli, yəni hekayəni təsvir dili ilə anlatmalısan. Film dili universal vasitələrə köklənməlidir. Hardasa semantik aspektlər, hardasa psixo-estetik aspektlər bir-birinə qarışmalı və müəyyən tarazlıq yaratmalıdır. Rejissor ona görə rejissordur ki, bu tarazlığı yarada bilir. O, yalnız "motor" demək üçün deyil. Rejissor o insandır ki, tamaşaçıya öz yozumunu çatdırır, anladır və sevdirir. Bu mənim birinci dissertasiyamın da, ikincinin də əsas qayəsidir: biz özümüz – kinematoqrafçılar kino dilinin nə olduğunu anlaya bilirikmi?

– Mənə hardən elə gəlir ki, bizim kinematoqrafçılar kino dilinin nə olduğunu unudublar.

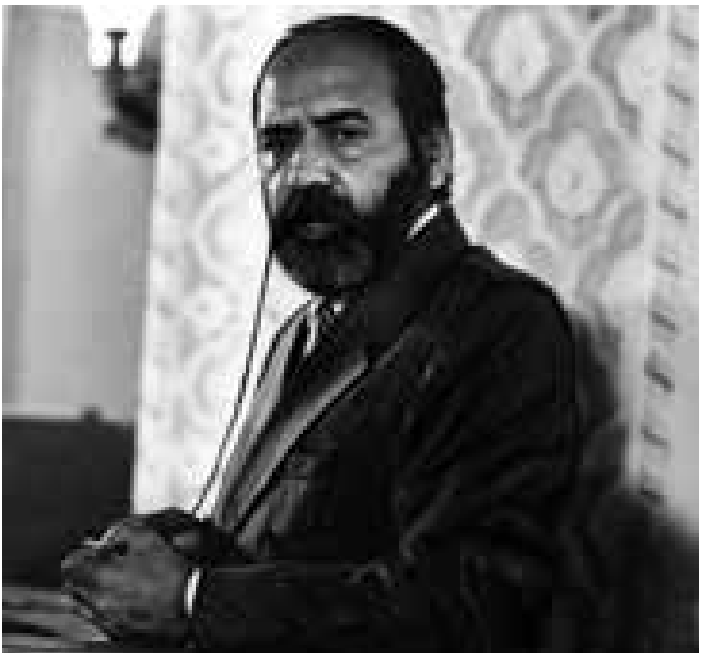
– Bu prosesdir. Biz hələ yetişməmişik.

– Nə qədər vaxt keçib, hələ də yetişməmişik? Kinomuzda Vaqif Mustafayev, Həsən Seyidbəyli kimi rejissorlar, "Bizim Cəbiş müəllim", "Şərikli çörək" kimi filmlər var. Yəni Azərbaycanda kino dilindən istifadə edildiyi dövr olub.

– Cəhdlər olub.

– Ancaq sonra arada uzun bir boşluq yarandı və həmin cəhdlər də dayandı.

"Günaydın, mənim mələyim", Abbas Qəhrəmanov, quruluşçu operator Rafiq Quliyev



"Qətl günü", Hamlet Xanızadə, quruluşçu operator Rafiq Quliyev

– Bəli, çünki bu cəhdlərin özü peşə ilə, sənətkarlıqla, təcrübə ilə bağlıdır. Yəni tamaşaçı ilə dialoqa girən insan o dialoqun nüanslarını öyrənməlidir. Bu problem olub. İkincisi, kinomuzun tədqiqat problemləri var. Rejissor peşəkardır, ona başa salmaq lazımdır. Hər rejissor özünütənqid hissinə malik deyil, sağlam tənqidə ehtiyac var. Kinoşünaslıq budur.

– Elə bu fikrinizin davamı olaraq soruşmaq istəyirəm: niyə Azərbaycanda məktəb yaranmadı? Nə rejissorluq, nə operatorluq, nə də heç aktyorluq sahəsində. Doğrudur, Arif Nərimanbəyov, Teyyub Axundov kimi operatorlar vardı. Amma onlar məktəb yarada bilmədilər, iş üslubları ənənəyə çevrilmədi.

– Səbəb nədir? Bizim ilk filmlərimizi əcnəbi, dəvət olunmuş operatorlar vizuallaşdırıb. Bu çox aktual məsələdir, çünki son üç-dörd ildə həmin meyllilik yenidən vüsət alıb. Biz indi ona qarşı çıxmağa çalışırıq. Az öncə qeyd etdiyim kimi, ilk filmlərimizi kənardan dəvət olunmuş operatorlar vizuallaşdırıblar. Amma problem ondadır ki, dəvət edilənlər, adətən, orta səviyyəli operatorlar olub. Məsələn, eyni ildə eyni mövzuda Azərbaycanda "Lətif" (1930; rejissor M. Mikayılov, operator İvan Tartakovski – red.), Ukraynada "Torpaq" filmi çəkilib. (1930; rejissor A. Dovjenko, operator Daniil Demutski – red). İstər rejissor yozumu, müəllif fikri, istər sənət əsəri olmaq baxımından bu iki film arasında böyük fərq var. "Torpaq" klassikadır. Biz ona baxıb sənəti öyrənmişik. Hər ikisi səssiz filmdir, amma onların vizual nəql keyfiyyəti yerlə göy arasındadır. Bu bir misal. İkincisi, eyni operator Azərbaycanda "Gilan qızı" (operator İvan Frolov), Peterburqda "Dekabristlər" (operator İvan Frolov) filmini çəkib. İkisi arasında yerlə göy qədər fərq var. Niyə? Çünki hətta orta səviyyəli operator da öz studiyasında, öz rejissorları ilə işləyəndə materiala daha məsuliyyətlə yanaşır, əvəzində bizdə tamam başqa münasibət nümayiş etdirir.

№ 01 (09) May 2013

"Qətl günü", İbrahim Əliyev, Zülfüqar Baratzadə, Ələddin Abbasov, Süleyman Əhmədov, quruluşçu operator Rafiq Quliyev

– Burda mövzuya yadlıq, mentalitet fərqi rol oynaya bilərmi?

– Peşəkar üçün mövzuya yadlığın cüzi təsiri olur. Peşəkar peşəkardır. Onda belə çıxır ki, mən ürəyimin istəmədiyi, ailəmi dolandırmaq üçün işlədiyim filmə gözübağlı getməliyəm, necə gəldi çəkməliyəm. Bəs mənim peşəm? Mümkün deyil. Peşəkar öz səviyyəsini qorumalıdır və səviyyəsindən daha yüksək işləməlidir. Bu yaxınlarda müdiriyyətə peşəkarları kənardan dəvət etmələrini irad tutdum. Onlardan bəs bizim məktəbin necə yaranacağını soruşdum. Onda dedilər ki, ay Rafiq müəllim, sizdən çəkinirlər. Bir də deyirlər ki, sizin filminiz kiminsə xoşuna gəlmir. Cavab verdim ki, o filmdən sonra yeddisini çəkmişəm. Axırıncıya baxsınlar. O vaxt hələ öyrənirdim. Bizə nə öyrədiblər? İş tərzini göstərmək istəyirsənsə, ancaq sonuncu filmini təqdim elə. Bir də zəif qaçanlarla heç vaxt starta çıxma. Çünki öz rekordlarını zəiflədərsən, yeniləyə bilməzsən. Starta bərk qaçanlarla çıxmalısan. Ən əsası da dünənin, bu günün, sabahın haqqında fikirləş. Təbii ki, özünütənqid hissi ilə. Onda bəlkə sənətin müəyyən səviyyəsinə qalxa bilərsən. Bu çox vacibdir. O ki qaldı ənənəyə... Bunu bir dəfə demişəm. Biz dünya kinosunu öyrənəndə hətta Gürcüstan, Qırğızıstan kinematoqrafiyası haqda danışırdılar, amma Azərbaycan kinosu məfhumu yox idi. Doğrudur, ayrı-ayrı filmlərimiz var, onlarla fəxr eləyirik. Lakin əfsus ki, bu, tendensiyaya çevrilə bilmədi, buna görə də ənənə yaranmadı. Ənənə yoxdursa, hansı məktəbdən söhbət gedə bilər? Bu bir. İkincisi və ən böyük problem – istər rejissorlarımız, istər operatorlarımız ayrı-ayrılıqda çox böyük sənətkarlar idi. Onların hər biri kənarda işləsəydi, məsələn, Rasim İsmayılov, Rasim Ocaqovun özü, sizi inandırıram, dünya səviyyəli rejissorlar, operatorlar olardılar. Amma burda heç nə eləyə bilmədilər.

– Yenə eyni sual yaranır: niyə?

– Bəli. Niyə? Mən buna öz sözlərimlə yox, Georgi Rerberqin dediklərilə cavab verə bilərəm. Rerberq dünya şöhrətli böyük sənətkardır. Uzun müddət çəkməyib, zəif filmlər çəkmək istəmirdi. Adını alkoqolik qoymuşdular. Ancaq o, dərddən içirdi. Çünki artıq ciddi, iddialı əsər, ilkin material görmürdü. Yeri gəlmişkən, hazırda biz də həmin vəziyyətdəyik. Bəzən elə səviyyəyə çatırsan ki, kiçik işlər götürə bilmirsən, böyükləri də yoxdur. Özümüz də çəkəndə deyirlər ki, zəif rejissor qazandıq, gül

kimi operatoru itirdik. Hə, Rerberq deyirdi ki, əlbəttə, biz bu sənətdə yaşamalıyıq, nəzəri biliklərə sahib olmalıyıq, təcrübədən çox şeyləri əxz eləməliyik, ünsiyyətə girməyi, kollektivlə işləməyi bacarmalıyıq. Amma bütün bunlarla yanaşı, şəraitin də olduqca böyük əhəmiyyəti var. Mən – Rafiq Quliyev ÜDKİ-ni qırmızı diplomla bitirmişəm. Digər yerlilərimiz – Ayaz Salayev, Yavər Rzayev, Şamil Nəcəfzadə orda kursların gözü idilər. Adla tanıyırdılar onları. Bizə inam vardı. Diplom işi çəkəndə o biri emalatxanaların rejissorları gözləyirdilər ki, mən bu rejissorla işimi bitirim, onlarla işləyim. Amma bura gələndə kütlənin içində əridik.

– Rafiq müəllim, bəlkə, doğrudan da, bizim "kinematoqrafik damarımız" yoxdur?

– Bəs bizim nağıllarımız? Axı dedik ki, tamaşaçının mentallığında bu var, o görmək, baxmaq istəyir. Sadəcə bizim psixologiyamızda böyüyün sözünə qulaq asmaq, xoşa gəlmək və sair və ilaxır var. Biz şərq adamıyıq. Bizim mentallığımız sənət qanunlarına ziddir, kinonun qanunlarına ziddir. Monaxov birinci gün mənə dedi ki, bu vaxta qədər nə öyrənmisənsə, içində nə varsa, komplekslərinin hamısını itirməlisən. Dedi ki, sizdə el məsəli var: "Ağac bar gətirdikcə başını aşağı salmalıdır", "Palaza bürün, ellə sürün". Monaxov özü ukraynalıdır. Vladimir Vladimiroviç Monaxov. "İnsan taleyi", "Nikbin faciə" kimi filmlərin operatorudur – düz deyirəm? Dedim, hə. Dedi ki, indi hamınıza bir sual verirəm. Ümumi planda təsəvvür eləyin: bütün kütlə bir istiqamətdə gedir. Orda kimi görmək olar? Heç kimi. İndi bir nəfəri o axının qarşısına buraxın. Görünən o olacaq. Bax, mən o bir nəfəri yetişdirirəm. Sən o kütləyə qarşı gedəcəksənmi? Çoxları mənim haqqımda deyir ki, Rafiq dikbaşdır, kaprizlidir və sair. Hətta birlikdə işlədiyim rejissorlar da deyirlər ki, səninlə işləmək çətindir. Düz deyirlər. Onlara cavab verirəm ki, əlli yaşım var, sən təzədən dəyişmək istəyirsən məni? Monaxov məni artıq yetişdirib. Mənə sənin xoşuna gəlmək lazım deyil. Mənə film vacibdir. Film alınmalıdır.

– Buna görə bəzi filmlərdə sizin işiniz – yəni operatorun işi ümumi kontekstdən çıxır, müstəqil olur? Məsələn, "Girov" filmində.

– Bu çox pisdir. Mən düz eləməmişəm. Elə olmamalıdır. Biz Vaqiflə "Hər şey yaxşılığa doğru"nu çəkəndə həm filmin prodüseri idim, həm də operatoru. Bu sonuncu müstəqil prodüser filmi idi.

– Vaqif Əsədüllayev bu sözünüzü eşitsə hirslənəcək.

– Vaqif Əsədullayev öz pulu ilə sərbəst film çəkib ki? "Hər şey yaxşılığa doğru" filmi dövlətdən bir qəpik də götürməmişdi. Onu özümüz çəkmişdik, çox sərbəst idik. Bu film mənə niyə maraqlıdır? Çünki qara yumor idi, maraqlı əks-sədası ola bilərdi. O dövrdə Azərbaycan kinosu bərbad vəziyyətdə idi, biz onu dirçəltmək üçün nəsə eləmək istəyirdik. O baxımdan "Hər şey yaxşılığa doğru" filmi çox yerinə düşdü. İkinci tərəfdən, mənim üslubum deyildi. Rafiq adını eşidən kimi deyirdilər ki, o filmin poetik dili olmalıdır, yəqin qəliz kinodur. Buna görə mənə maraqlı gəldi. Ağ-qara, semantik aspektdə, daha çox verballığa köklənmiş vizual nəql. Yəni elə çəkmək ki, operator görünməz olsun. Sırf rejissora işləmək. Mən buna getdim. Sonra deməsinlər ki, Rafiq filmləri korlayır. Hər şey rejissordan asılıdır. Operator həmişə bircə şey arzulayır: yaxşı bir rejissorum olsun. Hər kəs bilir ki, rejissorla işləmək qabiliyyətinin özü böyük peşəkarlıqdır. Hərdən operatorla danışanda belə söz işlədirlər: sizin dəst-xəttiniz. Bu absurddur. Operatorun dəst-

№ 01 (09) May 2013

Rafiq Quliyev kinorejissor Gülbəniz Əzimzadə ilə

xətti ola bilməz. Daxili meyli ola bilər. Amma operator peşəkardırsa, buqələmun olmalıdır – təbii ki, həyatda yox, sənətdə. Bizə bunu öyrədiblər.

– Hansı rejissorla tandem yarada bilmisiz? Kiminlə davamlı işləmək istəyərdiniz?

– Cəmil Quliyevlə. Biz "Cansıxıcı əhvalat" filmini götürəndə – ssenari müəllifi Eldəniz Quliyevdir – daha çox pyes estetikasında olduğunu gördük. Amma material, obrazlar maraqlı idi. Biz də ÜDKİ-nu təzə bitirib gəlmiş insanlar. Özümüz haqda yüksək fikirdəydik, çox iddialıydıq. Başladıq saf-çürük eləməyə. Yadımdadır ki, Eldənizlə Cəmilin konflikti də yaranmışdı. Çünki Eldəniz dəyişikliklərlə razı deyildi. Şükür ki, hər şey xoşbəxt sonluqla bitdi. Biz bir qədər başqa üslubda işləməyə başladıq, qeyri-narrativ vasitələrə, filmin estetik yükünə daha çox diqqət ayırdıq. Fikirləşdik ki, burda söz ikinci dərəcəli olmalıdır, təsvirlə, metafora ilə əvəzlənməlidir. Biz elə bil kino dili axtarışı eləyirdik. Bilmirəm, nə qədər alındı.

– "Cansıxıcı əhvalat" Azərbaycan kinosunun haqsızlığa uğramış filmlərindəndir.

– Təkcə o deyil. "Qətl günü" filmi də var.

– "Qətl günü", heç olmazsa, ildə bir neçə dəfə göstərilir. Amma "Cansıxıcı əhvalat" diqqətdən kənarda qalıb.

– İnanın, hər iki film tədqiqat üçün çox maraqlıdır. Həqiqətən. Mən "Cansıxıcı əhvalat"ı götürəndə daha sanballı bir rejissorun filmindən imtina elədim. Çünki bilirdim ki, debütanla işləsəm, nəsə öyrənə bilərəm. İkimiz də eyni məktəbi bitirmişdik, ruh yaxınlığı vardı aramızda. Cəmilin aktyorlarla özünəməxsus iş tərzi var. Özü də maraqlı insan və maraqlı rejissordur. Ümumiyyətlə, mən ona xəlbir deyirdim. Materialları atırdıq, atırdıq, o seçirdi. Bu üslubda işləyə-işləyə

nəyəsə nail olduq. Təbii ki, filmdə qüsur çoxdur: uzunçuluq var. Amma o bizim birinci filmimiz, ilk cəhdimiz idi. Cəmilin "Cansıxıcı əhvalat" filmi olmasaydı, mənim nə "Cığır" filmim olmayacaqdı, nə "Qətl günü", hətta nə də "Çölçü". Çünki elə materiallarda dramaturgiyanın nə olduğunu öyrənirsən. Məsələn, mən kinodramaturgiyanın nə olduğunu "Köpək" filmində Tofiq Tağızadədən öyrəndim, halbuki iki institut bitirmişdim, nə qədər də kitab oxumuşdum. Səbəb-nəticə əlaqələrinin nə olduğunu anladım. Yəni hər rejissordan nəsə öyrənirsən. Məsələn, mənim üçün Hüseyn Mehdiyevlə işləmək həddindən artıq rahat idi, bir-birimizi çox yaxşı başa düşürdük. Bəli, aramızda anlaşılmazlıq olurdu, mübahisə eləyirdik. Özü də mən ÜDKİ-na gedəndə onun yanında ikinci operator işləyirdim. Mehdiyev ilk adam idi ki, mənə "oxumalısan" dedi. Mən xronikadan, salnamədən gəlmişdim. "Bədii kino, böyük kino nədir" təzə öyrənirdim. Amma o, ilk işimdən anladı ki, mən təhsilimi davam etdirməliyəm. Peşəkarla işləmək həmişə rahatdır. Istər Oqtay Mirqasımov olsun, istərsə də Eldar Quliyev. Ancaq elə məqam gəlir ki, yeni nəsə istəyirsən. Qısası, filmoqrafiyama baxsanız görərsiniz ki, nadir hallarda eyni rejissorla təkrar işləmişəm. Öyrənməliyəm axı. Əks-təqdirdə niyə bu sənətə gəlmişəm? Öyrənməsən daşlaşırsan, onda sənətdən getmək vaxtı gəlir.

– Rafiq müəllim, dramaturgiyadan danışdınız. Yəqin ki, son filmləri izləyirsiniz. Son filmlərdə, məsələn, "Dolu"da, elə "Çölçü" filminin özündə də sanki rejissor qarşısına məqsəd qoyub ki, ssenarinin mənə dəxli yoxdur, ona qarışmayacam. Və çox təəssüf ki, bu hal artıq tendensiyaya çevrilməyə başlayıb.

– Tamamilə razıyam. Bu, Azərbaycan kinosunun bir nömrəli problemidir. Hər şey bünövrədən başlayır. Sadəcə o ssenarilərin özü hələ yetişməmiş vəziy-yətdə olur. Mən sualınıza əks-arqument gətirə bilərəm. "Vəkil hanı" filminin ssenarisini mənə təklif eləyəndə oxudum və rejissora üç sual verdim: o bu materialı özününküləşdirə bilibmi? Materiala əsasən öz yozumunu tamaşaçıya çatdıra biləcəkmi? Filmin qayəsi, janrı və konflikti nədir? Həmişə belə eləyirəm, materialı oxuyandan sonra rejissorla danışıram. Əgər rejissor bu suallara cavab verə bilmirsə, mən onunla işləmirəm. Rejissor filmi, materialı görməyəndə onunla necə işləmək olar? Mən təsəvvür eləmirəm ki, aktyora vəziyyəti verələr, amma o, oynaya bilməyə. Təsəvvür eləyirsiniz, mən meydançada akytora necə oynamalı olduğunu öyrədən rejissor görmüşəm. Vəziyyəti anlada bilmir, başlayır özü göstərməyə ki, bunu belə oyna. Onda elə özün oynayaydın da. Və bununla razılaşmayan aktyoru da görmüşəm. Fuad Poladov və başqaları kimi. "Vəkil hanı" tamamlanmış ssenari olsaydı, məmnuniyyətlə işləyərdim. Mənim üçün təzə idi. Material 100 faizlik olanda, ssenari konkret tələblərə cavab verəndə, peşəkarların peşəkar tənqidinə dözəndə onu dəyişməyə ehtiyac qalmır. Yalnız improvizələr, ya estetik yük baxımından yeni ifadə vasitələri, yeni yozum, çalar əlavə edilə bilər.

– "Çölçü" filminin ssenarisi bu tənqidə dözürdü?

– Mən deyə bilmərəm ki, "Çölçü" filminin ssenarisi yüz faizlik idi. Həmçinin "Çölçü" filminin də yüz faizlik olduğunu deyə bilmərəm. Qüsursuz film yoxdur. Məsələn, mənim İlqar Nəcəfin cavabından çox xoşum gəlmişdi. "Buta" filmi haqqında danışanda "mən istədiyimin hamısını eləyə bilməmişəm" demişdi. Məncə, bu çox layiqli cavab idi. Mənim xoşuma gəldi.

– Amma hər rejissor elə demir. Eləsi var ki, "mən 100 faiz istədiyimi çəkmişəm" deyir.

№ 01 (09) May 2013

– İnsandan insana böyük fərq var. Siz məni təəccübləndirmədiniz, mən çəkiliş meydançasında özünü Tarkovskiyə bərabər tutan rejissorla da işləmişəm. Hərçənd onda heç Ocaqov potensialı da görməmişəm. Özünütənqid hissi olmayanda insanın sağalmaq ehtimalı azalır. Bir qayda olaraq, mən elə insanlarla təkrar işləmirəm.

– "Çölçü" filmi çöllükdə, 40 dərəcə istidə çəkilib.

– Dəqiqləşdirmə aparım: kölgədə 44 dərəcə.

– Hətta. Amma filmdə o istilik, günəş effekti yoxdur. Yəni film soyuq deyil, ancaq yenə də o çöllüyün ab-havası yoxdur. Bu, düşünülmüş şəkildə edilib, yoxsa...

– Bilirsiniz, mən nəyə təəssüflənirəm? Filmlərin nümayişindən sonra onların müzakirəsi keçirilməlidir, peşəkar analiz olmalıdır. Qoy rejissor sonra deməsin ki, kimsə mənə qərəzli münasibət bəsləyir. Rejissor da, operator da, aktyor da tənqidə öyrəşməlidir. Onu eşitməyi bacarmaq lazımdır.

"Ölüm növbəsi", çəkiliş meydançası, quruluşçu operator Rafiq Quliyev

– Düzü, "Çölçü" filmində mən bir məqamdan sonra təkcə operator işinə baxırdım. Gördüklərimdən məndə elə təəssürat yarandı ki, bu filmdə könülsüz işləmisiz.

– "Çölçü"də? Yox. Əksinə. Mən heç vaxt könülsüz işləmirəm. Biz estetik yük daşıyıcılarından, qeyri-narrativlikdən danışdıq. Məsələn, "Ölüm növbəsi" filmində mən qəsdən elə bir lent seçmişdim və qəsdən elə bir işıq-kölgə sistemində işləyirdim ki, Abşeron qumunun sarılığı görünsün. Təbii ki, "Çölçü"də dəvələri çəkəndə pilətəni obyektivin qabağına qoya bilərdim və ilğım effekti alardım. Amma film bu barədə deyildi, axı. Filmdə cəmi neçə obraz var? 2-3. Nə qədər yaxın olsalar da, uşaqla Ulu arasında, gənclə Ulu arasında, gənclə qız arasındakı münasibətlərdə soyuqluq, asketimz var. Bunu yalnız təsvirlə çatdırmaq olardı. Mənə deyəndə ki ilğım filan, dedim o, səhrada olur, çöldə ilğım olmur. Bu bir. İkincisi, o istiyə nə mənim, nə də rejissorun ehtiyacı yox idi. Biz bunu fikirləşmişdik. Operator kimdir? Operator rejissorun təkcə gözü deyil, həm də qəlbidir. Operator təhkiyəçidir. O, ilk təhkiyəçidir, sonra tamaşaçını təhkiyəçiyə çevirir. Rejissor tamaşaçı ilə operator vasitəsilə ünsiyyətə girir. Rejissor hər şeyi operatora başa salmalı deyil. Bacarırsa çox gözəl. Bacarmırsa operator özü başa düşüb həmin yozuma işləməlidir. Yəni peşəkar operator qəşəng təsvirlər çəkən operator deyil. Peşəkar operator materiala, yozuma işləyən operatordur. Hərdən lazım gələndə qəhrəmanın tərəf-müqabilinə çevrilməyi bacaran operatordur. Məsələn, Oqtay Mirqasımovun "Günaydın, mələyim" filmində Qurban obrazı tez-tez gəlib bacısından pul alır. Tamaşaçı filmin sonunda onun adi əyyaş olmadığını görəcək. Ancaq onu buna hazırlamaq üçün nə etmək lazımdır? Mən dərhal Qurbanın getdiyi epizodda bütün işıqları dəyişdim. İşığı altdan verdim, Qurban pillələrdən düşəndə kölgəsi böyüməyə başladı. Yəni kölgə informativ vasitəyə çevrildi. Tamaşaçı bunu görür, amma hələ anlamır. Sonra yavaş-yavaş anlayacaq. Bu, ikinci, üçüncü qata işləyən informasiyadır. Vizual informasiya sırf obraza çevrildi, kamera da tərəf-müqabilinə.

– Dediklərinizi eləmək, kamil təsvir almaq üçün texnikanın müasirliyi, mükəmməlliyi nə qədər vacibdir?

– Əvvəla onu deyim ki, "Çölçü" filmində siz hər şeyi görə bilməmisiniz. Təəssüf ki, premyerada filmin DCP variantını göstəriblər. Yəni siz filmin suyunun suyuna baxmısınız. "Çölçü" filminin təsviri yanır.

– Ekranda təsvir solğun görünürdü.

– İkinci operatorun mənə dediyinə görə, hətta bəzi yerlərdə fokus pozulubmuş. Bax, mən o premyerada olsaydım və bunu görsəydim, bağrım çatlayardı. Filmdə elə məqamlar var ki... poetik detallar... İkinci operator dedi ki, onlar görünmürdü. İnanırsınız, texnoloji baxımdan "Çölçü" mənim ən uğurlu işimdir? Film neqativdən pozitivə köçürüləndə filtrlərdən istifadə olunur. Buna işıq pasportu deyirlər. Bu işıq pasportu ən peşəkar filmlərdə diapozon 25-lə 35 arasında yerləşməlidir. Amma "Çölçü"də diapozon 28-lə 34 arasında idi. Bu, virtuoz iş üslubudur. Özü də elə çətin şəraitdə işləmişik, ancaq hər şeyə dəqiqliklə əməl eləmişik. Çünki yeni texnikalarla işləyəndə özümüzü də peşə hazırlığı baxımından bu texnikalara kökləyirik. Ona görə kino həm də texnoloji sənətdir. Onun yaranması texnoloji tərəqqi ilə bağlıdır. Yeni texnologiyalar yeni estetikanı bərqərar eləyir, təsvirin yeni transformasiya imkanlarını yaradır. Zəruri olan transformasiyanı

№ 01 (09) May 2013

onlara istinadən əldə eləyə bilirsən. Ona görə də texnikanı çox gözəl bilməlisən ki, daim gündəmdə qalasan. Gündəmdə qalmaq isə işləmək deməkdir.

"Ölüm növbəsi" filmi aktyorlar evində nümayiş etdiriləndə mən ora da getmədim. O cür gözəl təsviri DVCAM-dan göstərirdilər. Hələ bir dedilər ki, qorxma, diskdən vermirik ki. Mən keyfiyyət göstəricilərini çox gözəl bilirəm axı. Siz də deyirsiniz ki, kino, ənənə...

– Yenə gəlib ilişdik şəraitə.

– Biz hələ sivilləşmək üçün şəraiti yaratmalıyıq. Əgər nəticəni göstərə bilmiriksə, aciziksə... Filmin yiyəsi olmalıdır. Nə qədər ki Azərbaycanda peşəkar prodüser institutu formalaşmayıb, nə qədər ki Azərbaycan qanunvericiliyi kino haqqında qanuna düzəlişlər eləməyib, nə qədər ki bizim kinematoqrafiya sırf dövlət dotasiyasında işləyəcək və ondan asılı olacaq, bizdə peşəkar prodüserlərin yetişəcəyinə inanmıram. İstər-istəməz hamısı ələbaxan prodüser olacaq.

– Ümumiyyətlə, qanunlarımız prodüserin yaranmasına imkan vermir.

– İmkan vermir. Tutalım, yarandı. Hardan pul tapacaq? Heç kim kinoya pul qoymur. 97-də kinoya pul qoyan oğlanlar indi vermək istəmir.

– Ya da məsələn, filmlərin yalnız kinostudiyada çəkilməsi qərarı.

– Bu da sifarişlidir. Rejissor çəkmək istədiyini rəhbərliklə razılaşdırmalıdır, çünki qanun bunu tələb eləyir. Pulu kim verirsə, musiqini də sifariş eləyir. Səbəb budur. Səbəb o deyil ki, bizim prodüserlərimiz yoxdur. Digər tərəfdən, bəzi rejissorlarımız, xüsusilə gənclər əcnəbilərlə işləmək istəyirlər. Biz bunun da səbəbini bilirik. Çoxları istəmir ki, yerlilər onun çəkiliş meydançasındakı acizliyini görsün. Buna görə operatoru kənardan gətirir. Həmin meyllənmədir, erkən kinomuzun problemləridir, indi də təkrarlanır. "Buta" filminin operatoru çox ciddi operatordur. Amma o filmin ən birinci problemi öz janrında çəkilməməsidir.

– Məncə, əksinə, o filmi elə təsvir həlli xilas eləyir.

– Düzdür, təsvir yaxşıdır. Xilas eləyir, amma janra işləmir. İddia var. Amma nağıl başqa şeydir axı. Poetik kino tamam başqa şeydir. Burda poetiklik olmalıdır. O da var, amma qismən. Ona görə də film anlaşılmaz qalır. Bu sadəcə "Buta"ya aid deyil. Son illərdə çəkilən filmlərimiz belədir və hələlik bununla razılaşmalıyıq. Çünki siz deyən kimi, qapalı strukturda yalnız bu yarana bilər. Burda lap Tarkovski də gəlsə, heç nə eləyə bilməyəcək.

– Rafiq müəllim, heç ölkədən getmək fikrinə düşmüsünüz?

– Mən getmişdim. İki dəfə. Birinci dəfə Ayaz Salayev qaytardı. "Yarasa" filminə görə. Amma sonra mən başqa film çəkdim, o da başqa operatorla işlədi. Hadisələrdə iştirak elədim, çəkdim. İkinci dəfə 91-ci ildə "Cığır" filmini çəkməyə getdim. Sonra yenə qayıdası oldum. Məncə, 25-35 yaş arasında işləmək lazımdır. Yalnız bu zaman ciddi nəsə eləyə bilərsən. Ondan sonra müxtəlif problemlər başlayır. O problemlərə göz yumub sırf sənətlə məşğul olmaq nə dərəcədə mümkündür? Hər halda, azərbaycanlıyıq. Belə şeylərə fikir verən insanlarıq. Kəs at, çıx get alınmır. Olar, amma sınıq qalırsan. Ona görə də karyeranı kiməsə, nəyəsə qurban verməli olursan. O ki qaldı övlad ola. Üstəlik müəyyən yaş həddindən sonra harasa gedib başdan başlamaq, dəvə olmadığını sübut eləmək çox çətindir.

"Şahid qız", quruluşçu rejissor Hüseyn Mehdiyev, quruluşçu operator Rafiq Quliyev, aktrisa Sənubər İsgəndərli, 2-ci operator Mixail Xarçenko

Hərdən hər şeyi qoyub gəldiyimə görə peşmançılıq çəkirəm. Məsələn, indi o əhval-ruhiyyədəyəm. Çox çətindir. Yaxşı material yoxdur ki, Hüseynova bacıları kimi öz qabiliyyətini göstərəsən. Serial çəkməyə də hazır deyiləm.

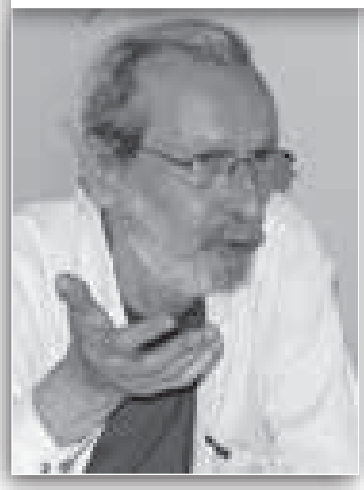
– Ümid eləyirəm, gözlədiyimiz şərait gələr.

– Mən də ümid eləyirəm. İndi fransızlar gəlmişdilər. İki gün burda oldular. Kinostudiyanın rekonstruksiyası və kinonun təchizatı ilə bağlı müəyyən fikirlər formalaşır. İndi iş olar, şərait yaranar, çəkərik. Olmasa da yəqin, yenə hansısa telekompaniyaya gedəcəyik. Yenə qurdumuzu ya sənədli film, ya başqa şeylə öldürəcəyik.

– Və son sualım: keçən il yerli kino mühitində az qala zəlzələ effekti yaradan bir hadisə baş verdi. Bir qrup kinematoqrafçımız ikinci kino ittifaqı yaratdı və bu hamı tərəfindən normal qarşılanmadı. Sizin həmin hadisəyə münasibətinizi bilmək istədim.

– Bu sənətə gələndən sərbəst və ilk növbədə özümlə ittifaqda olmağa çalışmışam. Düşünürəm ki, sənət adamı öz işi ilə məşğul olmalı, axtarışlarını davam etdirməli, hər gün nə isə öyrənməlidir. Sənətimin sirlərinə yiyələndikcə anlayıram ki, öyrəniləsi hələ çox incəliklər var. Ona görə də diqqətimi bu sahəyə yönlətmişəm və vaxtımı ona sərf edirəm. O ki qaldı mövqeyimə.. Ömrünü kinematoqrafiyaya həsr eləmiş bütün sənətdaşlarıma hörmətlə yanaşıram. ■

Müsahibəni götürdü: Aygün Aslanlı



“MƏN SİLAHI BURAXDIM, ÖLDÜRÜLDÜM, ONA GÖRƏ DƏ SİZ BURAXMAYIN SİLAHINIZI”

Ahmet Soner illərlə Türkiyə kinosunun “Çirkin Kralı” Yılmaz Güneyin assistenti olub. Yılmaz Güney haqqında çəkdiyi “Adana-Paris” sənədli filmi də daxil olmaqla, bir neçə sənədli və tv filminin rejissoru, “Dərman”, “Tonquç”, “Hər Hansı Qadın” və s. filmlərin ssenaristi, “Akıntıya Karşı”, “Herkes Ondan Söz Ediyor” kitablarının müəllifi olan bir kino zəhmetkeşidir. Hazırda “Özgür Gündem” qəzetində və “Yeni Film” jurnalında yazar olan Ahmet Sonerlə canlı şahidi olduğu Türkiyənin kino tarixi ilə siyasi müxalifliyin hansı paralellə irəlilədiyi barədə söhbətləşdik. Təbii ki, söhbətin “baş rolunda” Yılmaz Güney “çıxış edirdi”...

– Türkiyə son illərdə bir çox dəyişiklik yaşadı. Həm siyasi, həm ictimai, həm də əlaqəli digər sahələrin hamısında köklü dəyişikliklər görünür. Bu dəyişikliklər sənətə, daha dəqiq söyləsək, kinoya necə təsir etdi?

– Türkiyədə yaşananlar, olub-bitənlər yaxın vaxtlara kimi kinoda o qədər də öz əksini tapmamışdı. Yəni nə erməni, nə yunan, nə kürdlərlə, o cümlədən solla bağlı çox şey eləmək mümkün deyildi. Senzura vardı. Bunun ilk işartılarını 1960-dan sonra görmək olar. Məsələn, deyək ki, Vedat Türkalinin “Karanlıkta uyuyananlar”ı ilklərdən biridir – orda işçilərdən bəhs edilir, tətil filan var. 1960-cı ildə çevriliş olmuşdu, konstitusiya dəyişmişdi, ancaq ondan sonra yenə qadağan olundu, çünki Türkiyəni əvvəlki tək sağ iqtidarlar idarə edirdi. Heç işçi hərəkatlarına güzəştə getmirdilər, etnik məsələləri, ümumiyyətlə, yaxına buraxmırdılar. Yəni əvvəla, senzura icazə verməzdi, versəydi belə, kinoteatrlar nümayiş etdirməkdən boyun qaçırardı. Çünki kinoteatrlara da təzyiq vardı. Yalnız son vaxtlar, yəni 90-cı illərdən başlayaraq şərait bir az dəyişməyə, kinonun üfüqü genişlənməyə başladı. Bunun da əsas səbəblərindən biri Türkiyədə klassik

mənada prodüserliyin yox olmağı idi. Böyük kino şirkətləri qürub etdi, rejissorlar öz firmalarını qurub, istədikləri ssenarini çəkməyə başladılar. Halbuki əvvəllər ssenarini mütləq şəkildə produser nəzərdən keçirirdi və o, fərqli bir şeyə imkan vermirdi. Yəqin ki, klassik mövzulardan kənara çıxmağa çəkinirdilər, əcəba, film satılarmı, satılmazmı? Məsələn, "Üç arkadaş" çəkildi, bəyənildi, ondan sonra rimeyki də çəkildi. Eynisini melodramlara da şamil etmək olar. Yəni qəlib bəllidir və prodüser əmindir ki, film batmayacaq. Əvəzində prodüserlər nəsə fərqli bir ssenariyə, gənc rejissorların fərqli layihələrinə maliyyə xərcləməkdən ehtiyatlanırdılar. Ancaq 90-larda bu sistem çökdüyündən, kinomuz rəngarəng çalar aldı. Artıq bir çox tabu mövzu kinoya gələ bilir. Yəni bu, həm homoseksuallar, həm kürdlər, həm ermənilər, üstəlik solla bağlı mövzu ola bilər. Yeniliklər, təbii ki, digər tərəfdən senzuranın da aradan qalxması ilə əlaqədardır. 90-cı illərdən sonra tamamilə qadağan olunmuş bir film xatırlamıram. Sadəcə yaşla bağlı müəyyən məhdudiyyətlər qoyulur.

– Senzuranın aradan qalxması mübarizənin nəticəsi idi?

– O qədər də yox. Yəni yazılırdı, tənqid edilirdi, amma nəsə kütləvi bir mübarizə eləmək mümkün deyildi. Uzaqbaşı, mətbuat konfransı keçirirsən, protest edirsən – bundan artıq əlindən bir şey gəlmir. Senzuranın aradan qalxması əsasən Türkiyənin demokratikləşməsinin, Avropa Birliyi ilə apardığı görüşlərin nəticəsi idi. Yəni onlarda olanı bizdə də tətbiq eləməyə çalışırdılar. Bir film qadağan olunanda, "orda demokratiya yoxdur", "diktatorluqla idarə olunur " və s. bu kimi şüarlar səsləndiyindən, məlum addımlar atılmağa başlandı. Yəni gördülər ki, göstərilməyən film göstəriləndən daha çox əks-səda doğurur.

Yılmaz Güney

№ 01 (09) May 2013

Yılmaz Güney Kannda

Elə götürək "Gecə qatarı"nı (rejissor Alan Parker). Bu film Türkiyədə qadağan oldu deyə, illərlə hamı ondan danışdı. Hara gedirdik, hər kəs bizdən "Gecə qatarı"nın aqibətinin necə olduğunu soruşurdu.

– Ancaq "Ararat" (rejissor Atom Eqoyan) 2000-lərdə qadağan oldu.

– Hə, o məsələni danışım sənə, çünki mən də işin içində olmuşam. Həmin ərəfədə mən də filmləri dəyərləndirmə komissiyasının üzvü idim. Filmin nümayişi zamanı əsasən heç bir etiraz olmadı, sadəcə bəziləri türk zabitinin erməni qızını zorlaması səhnəsinin çıxarılmasını istəyirdi. Mən də öz növbəmdə etiraz etdim ki, o səhnə çıxarılsa, filmin mənası itir. Şən-əlvan qız birdən çevrilib depressiv olur – baxan deməzmi nə oldu bu qıza birdən, başına daşmı düşdü? Yəni bu cür mübahisə edirdik, digər tərəfdən də, millətçilər, MHP *(Milliyətçi Hərəkat Partiyası – red.)* o filmin göstəriləcəyi kinoteatrları dağıdacağı ilə təhdid edirdi. Sonunda filmi Türkiyəyə gətirən şirkət özü dedi ki, bu şərtlər altında biz filmi geri çəkirik, başqa vaxt göstərərik. Demək istədiyim odur ki, orda da bir qadağa qoyulmamışdı, sadəcə şirkət filmi göstərməkdən daşındı.

– Senzura qalxdı, amma keçən il bəzi mühafizəkar kino yazarları "dövlət niyə türk ailə quruluşuna uyğun olmayan filmlərin nümayiş etdirildiyi İf festivalına büdcə ayırır" deyə etiraz edib polemika açmışdılar...

– Sanki ailəmi gedir o filmlərə baxmağa?

– Yəni demək istədiyim budur: məsələn, Azərbaycanda da rəsmi olaraq senzura yoxdur, ancaq bütün filmlər dövlət tərəfindən maliyyələşdirildiyi üçün iqtidar sadəcə özünə sərf edən filmləri seçir. Bu da bir senzura yaradır...

– Bizdə də Mədəniyyət Nazirliyinin dəstək verdiyi layihələr var və eyni problem burda da açıq qalır. Məsələn, Dersimlə[1] bağlı dünyanın ən yaxşı ssenarisini yazsan belə, dəstəklənməsi qeyri-mümkündür. Ona görə də mən o cür mövzuların layihə sahiblərinə deyirəm ki, bu cür ssenarini boş yerə vaxt itirib Mədəniyyət Nazirliyinə göndərməyin. Əvəzində hansısa xarici fonddan, yaxud Dersimlə bağlı bir film üçün Ələvi dərnəklərindən kömək axtarmaq daha məqsədəuyğundur.

– Keçmişlə bu günün müqayisəsində kino adamlarının siyasiliyində necə, bir fərq varmı?

– Dediyim kimi, filmlərin özündə senzura ucbatından əvvəllər çox açıq siyasi motivlərdən istifadə etmək mümkün olmurdu. Hətta belə bir şey də vardı filmlərimizdə: diqqət etsən, bizdə obrazların çoxu lümpendir, peşəsi yoxdur. Çünki peşə sahibi nəsə pis bir şey edəndə – tutalım, söhbət vəkildən gedir – tez ayağa qalxırdılar ki, niyə bizi o cür çəkdiniz və s. Ona görə də obrazlar ya lümpendir, ya da mafiya, axı onlara heç kim etiraz edə bilmir. Digər tərəfdən, 70-ci illərdə solda çoxlu sayda fraksiya vardı və onların da hamısı kinodan bir təbliğat kimi istifadə etmək istəyirdi, ancaq az əvvəl qeyd etdiyim səbəblərdən alınmırdı. Və bir də iqtisadi səbəblərdən. Məsələn, Yılmaz Güneyin həbsxanada ssenarilərini yazdığı "Sürü" və "Düşman" arzu olunan tamaşaçı sayını qazanmadı, çünki kinoteatrlara təzyiqlər vardı. "Siz bu vətən xaini, kommunistin filmini nümayiş etdirsəniz, dağıdarıq kinoteatrınızı", – deyə təhdid edirdilər. Yəni filmi çəksən belə, harada göstərəcəksən?..

– Bəs "Yol", "Sürü" və s. senzuradan necə keçirdi?

– Sistem belə idi: senzuradan keçməyən ssenariyə film çəkilə bilməzdi, ancaq senzuraya gedən ssenarilər də olduqca qısa, 20-25 səhifəlik xülasələr olurdu. Yəni filmin detalları orda görünmürdü, ümumi sujetə baxan senzura icazə verirdi. Sonra ikinci mərhələ senzura gəlirdi, yəni filmin özünə. Məsələn, "Sürü" filmində senzura ucbatından kürd obrazları öz ana dilində danışdırmaq qeyri-mümkün olmuşdu. Halbuki onlar öz aralarında kürdcə danışmalıdırlar, ancaq bu dildə ünsiyyət qurmaq o günlərdə mümkünsüz idi.

– Lakin Yılmaz Güney filmi kürdcə çəkmək istəmişdi, elə deyilmi?

– Əlbəttə, istəmişdi, ancaq bunun mümkün olmadığını da bilirdi. Məsələn, "Yol" filmində Tarık Akanın qohumu var, türk dilində bircə kəlmə belə bilmirdi. Ona kürdcə danışmasını dedik. Sonra Yılmaz Güney montajda necəsə eləyib düz onun ağız hərəkətlərinə uyğun türkcə səsləndirmə əlavə eləmişdi. Müşfiq Kenter səsləndirmişdi onu. Digər tərəfdən, montajda özü kürdcə ağılar əlavə eləmişdi filmə.

– Ümumiyyətlə, bu filmlər necə çəkilirdi, Yılmaz Güney necə işləyirdi? Axı özü həbsxanada idi və ssenarini içəridən yazıb göndərirdi. Hətta bir müsahibəsində "yazdıqlarımın hamısı həbsxana məhsuludur" deyirdi. Sadəcə yazmaqla yekunlaşmırdı, yəqin ki?

[1] Dersim, (indiki Tunceli), Türkiyənin şərq vilayətlərindən biridir, əhalisinin çoxunu Ələvi kürdləri təşkil edir. 1937-ci ildə Ankara hökuməti ilə Dersim aşirətləri arasında yaşanan anlaşılmazlıqlardan sonra Türkiyə hökuməti avtoritetini qəbul elətdirmək və daha əvvəldən hazırlanan "şərq islahatları hesabatını" tətbiq eləmək üçün Dersimdə böyük bər əməliyyat həyata keçirir. 1937-1938-ci illər boyu davam edən əməliyyat nəticəsində yerli əhalidən 13.000-dən çox insan ölüdürülür və 12.000 insan məcburi köçə məruz qalır. Bu qətliam hələ də Türkiyənin tabu mövzularından biridir.

№ 01 (09) May 2013

– "Yol", "Sürü" və "Düşman"ı içəridən yazıb göndərib. Aralarında "Yol"un metodu fərqlidir. Ordakı məhkumlar Yılmaz Güneyin özünün müxtəlif həbsxanalardan tanıdığı insanlar idi. Hekayənin orijinalında 11 nəfərdirlər və film iki hissədir – "Arife" və "Bayram". Ancaq "Sürü" və "Düşman"da başqa sistem var. Deyək ki, "Sürü"nün ssenarisi üçün Siirtdəki dostlarına müraciət eləmişdi, "Ordakı aşirətlər, qan davaları barədə insanları danışdıraraq bir kasetə yazıb mənə göndərin" söyləmişdi. "Düşman" üçün də eyni şeyi Çanaqqala üçün eləmişdi. Köməkçilərini göndərmişdi ordakı adamlardan, qul bazarındakı fəhlələrdən müsahibə götürməyə. Yəni materiallar bu cür hazır gəlirdi, o da onları oxuyub ssenarilərini yazırdı.

– Çəkilişlərə necə, içəridən müdaxilə edirdi?

– Yox, artıq rejissor kimdirsə gəlib görüşürdü, o da uzun-uzun başa salırdı filmi necə görmək istədiyini. "Yol" filmini əvvəl Erden Kıral çəkməyə başlamışdı, ancaq Yılmaz abi onun işini bəyənmədiyindən, filmin ilk çəkilişini ləğv eləmişdi. Deyəcəksən ki, filmi necə görmüşdü? Görməmişdi. Sadəcə çəkiliş meydançasından gələn fotolara baxıb, ordakı həbsxanadan, yataqlardan, divarlardakı şəkillərdən xoşlanmamış və "Belə həbsxana olmaz" demişdi, inandırıcı gəlməmişdi. Səbəbi də o idi ki, Erden Kıral heç həbsxanaya düşməmişdi. Xoş təsadüfdən Şerif Gören həbsxanadan yeni çıxmışdı, o çəkdi filmi. Ona bir müdaxiləsi olmadı, ancaq Şerif Yılmaz abiyə dedi ki, mən 11 nəfər deyil, 6-sını çəkə bilərəm. 2-3 saat mübahisə elədilər, axırı razılaşdılar. Şerifi çəkindirən bir az da dövrün şərtləri, fövqəladə hal vəzziyyəti idi. Məsələn, səhnələrdən birində Bursa avtovağzalında bir xadim öldürülməli idi, bunu necə çəkəsən? Nə icazə almaq olar, nə bir şey. Hərçənd onsuz da bir çox səhnəni icazə almadan çəkdik, sonra da montaj üçün xaricə göndərdik.

– Filmin xaricə çıxarılması əvvəldən müəyyənləşdirilmişdi, yoxsa sonradan bu qərara gəldiniz ?

– Əvvəldən bəlli idi. Yılmaz abi Türkiyənin gedişatını öncədən görə bilirdi. Öz vəziyyətini də başa düşürdü, hərbi həbsxanaya keçirəcəkdilər. Ona görə bir an öncə xaricə çıxartmaq istəyirdi, yoxsa Türkiyədə əl qoya bilərdilər filmə. Ona görə də İsveçrə firması ilə əvvəlcədən razılaşdırılmışdı. Lentlər ordan bir-bir minibusla gəldi, elə həmin minibusla da qayıtdı. Sonra Yılmaz Güney özü montaj elədi xaricdə və montajda məhkumlardan birini də özü çıxardı. O məhkumu da başına heç nə gəlməyən birinə nümunə kimi qoymuşdu, ancaq nəyə görəsə montajda onun səhnələrinin çoxunu çıxardı.

– "Yol" filmi dünya kinosu üçün də üslub baxımından ilklərdən biridir, yəqin ki. Məsələn, bu yaxınlarda oxudum ki, Alexandro Qonsales İnyarritu parçalı sujetlə film çəkmək qərarına "Yol"a baxdıqdan sonra gəlib.

– Ancaq onun tərzi fərqlidir. Onun filmlərində hadisələrin hərəsi ayrı yerdə baş verir, əvəzində burda hamısı eyni yerdən çıxıb sonra ayrılır. Və onlara baxdıqca da, arxa planda Türkiyənin panoraması görünür.

– Yılmaz Güney kinosunun xüsusiyyətini necə xarakterizə etmək olar? Özünəməxsusluğu nədir onun?

– Onun özünəməxsusluğu filmlərini həmişə həyatın içindən çəkməyidir. Masa arxasında fikirləşib yazmayıb. Yazılsa belə, onu çəkməzdi. Çəkiliş vaxtı onu cırıb atırdı, orda tapdığı maraqlı nüansları əlavə edirdi, onlarla çəkirdi filmi. Mənim Yılmaz Güneydən öyrəndiyim də budur. Mən də hazırlaşmadan bir yerə gedirdim, əgər yeri bəyəndimsə, burda bir film çəkilə bilər dedimsə, bir müddət o yerdə qalırdım. Ordakı insanlarla söhbət edirdim, məlumat toplayırdım, ssenarini orda yazırdım. Sonra rejissor gəlib filmi orda çəkirdi. "Dərman"ı, "Tomruk"u bu cür yazdım. Yılmaz Güney də birlikdə işlədiyimiz "Acı", "Ağıt" və s. filmlərini ərsəyə gətirərkən əlində yazılı heç nə olmadan bir yerə gedirdi, oraların yaradıcı proses üçün yararlı olub-olmadığını öyrənirdi, sonra çəkməyə başlayırdı filmi.

– Çəkilişlər necə keçirdi? Yılmaz Güney sərt biri idi?

– Sərt biri deyildi, ancaq stress altında olurdu. Prodüser bütün pulu sənə əmanət edib, sənin isə əlində nə ssenari var, nə bir şey və film çəkməyə çalışırsan. O dövrün şərtlərində xüsusən çətin idi, mən bacarmazdım. Assistent üçün də çətin olurdu. Məsələn, belə şeylər baş verirdi: sabah son gündür, çəkəcəyik, soruşurdum ki, "Abi, nə çəkirik?", deyirdi ki, "Sabah Belqrad meşəsinə gedirik, orda çəkəcəyik". Bir-iki şey yazırdı, "Fatma Giriki çağırın" deyirdi. Halbuki görürdüm ki, bunlar da elə-belə şeylərdir. Günorta olurdu, çalışırıq, deyirdi ki, "Sən Yusuf Küpelini tanıyırsan, Ankaradan İstanbula gəlib, gizlənir". Yusuf Küpeli də DEV-Genc başqanı idi o vaxtlar. Sonra əlavə edirdi: "Get onu benzinçidən götür gəl". Bax, əvvəlcədən əslində planlaşdırdığı bu idi. Yəni beyninin yarısı filmə işləyərkən, yarısı da bu siyasi məsələlərə işləyirdi. Yoxsa Belqrad meşəsində nə işimiz var?! Sırf o görüş üçün elə bir səhnə çəkirdi.

– Sol təşkilatlarla münasibəti necə idi?

– Demək olar, hamısı ilə təmasda olurdu. Birlik, birləşmək tərəfdarı idi. Dənizlə də, Mahirlə də, İbrahimlə də ünsiyyəti var idi. Hərə bir şey istəyirdi, o da əlindən

gələn köməkliyi eləməyə çalışırdı. Kimi parik istəyirdi, kimi silah istəyirdi, kimi pul istəyirdi, hamısına da verməyə çalışırdı istədiklərini. Özüm şahidi olmuşam 50 min lirəyə kimi pul verdiyi olub. Halbuki özü bir filmdən 150 min alırdı, yəni qazancının üçdə birini verirdi.

Bəlkə mən yenidən oyandığım üçün
«10 gün istirahət» Də İstanbul'a
gələn ONBAŞI TILMAZ GÜNEY bir
gündə tam 5 film müqaviləsi yapdı

– Bir dəfə də Mahirgili evində gizlətmişdi.[1]

– O hadisəni də danışım sənə. Mənə dedi ki, "Bu həftəsonu bütün İstanbulda axtarış olacaq, sən harda qalırsan?". Dedim "Qalatasarayda". Dedi "3 nəfər göndərəcəm, səninlə qalsınlar. "Olar" dedim, ünvanı verdim. Mənim evim də düz İngiltərə konsulluğunun qarşısında idi. Nə qədər gözlədim, heç kim gəlmədi. Sonradan öyrəndim ki, Ulaş evin yerini yoxlamaq üçün gəlib baxıb, amma düz İngiltərə konsulluğunun qarşısı olduğunu görüb, "Burda qalmaq olmaz, ələ keçərik" deyib. "Onsuz da İsrail konsulunu qaçırmışıq, bir də gəlib İngiltərə konsulluğunun qarşısında qalaq". (Gülür) Bunu deyiblər Yılmaz Güneyə, o da başqa çarəsi olmadığından öz evinə aparıb.

– Yolda da polis saxlayır, sonra buraxır...

– Hə, yolda polis saxlayır, arxada bütün İstanbulda axtarılan Mahirgil oturub. Ancaq baxırlar, "A pardon, Yılmaz abi" deyib buraxırlar. 2 gün sonra başa düşürlər orda olduqlarını, evinə basqın edirlər, ancaq artıq Mahirgil yerlərini dəyişdirdikləri üçün tuta bilmirlər. Sonra bu hadisələrə görə Yılmaz Güney 2,5 il həbsxanada yatdı.

– Bir tərəfdə siyasi mübarizə, digər tərəfdə sənət. Bu ikisi arasında, yəni sənətçinin siyasi düşüncələri ilə sənət azadlığı arasındakı tarazlıq mövzusunda həm Yılmaz Güneyin, həm də bir yaradıcı insan kimi sizin fikirlərinizi bilmək istərdik? Xüsusilə bəzi marksist nəzəriyyələrin sənəti siyasətin bir vasitəsi kimi gördüyünü nəzərə alsaq.

– Yılmaz Güney çəkdiyi filmlərdə aradabir mesaj göndərirdi, ancaq bircə "Arkadaş" filmində onun inqilabçı olduğunu deyə bilərsən. Ona görə də "Arkadaş" bir az şüara bənzəyir. "Yol"a siyasi film deyirik, amma orda bir nəfər də olsun siyasi məhbus yoxdur. Siyasi məhbus tərəfkeşlik fonu yaradardı, filmin anlatmaq istədiyi Türkiyə panoramasını da pozardı. Məncə, bu cür şeylər lazım deyil. Film çəkiləndə gündəlik siyasətlə deyil, 100 il baxılacaqmış kimi çəkilməlidir. Insani hisslər, duyğular ön planda olmalıdır. Təbii ki, o günün hadisələrinə də şahidlik eləmək lazımdır. Deyək ki, bir aksiya varsa, o aksiyanı da filmə çəkə bilərsən. Yəni ssenarinin ehtiyacı varsa, o da ola bilər.

[1]1971-ci ilin mayında gənc solcular Mahir Çayan, Ulaş Bardakçı və Hüseyn Cevahir, həbs olunan Deniz Gezmiş və digər yoldaşlarının buraxılması tələbi ilə İsrailin baş konsulu Efraim Elromu qaçırırlar. Tələbləri yerinə yetirilmədiyi üçün konsul öldürülür. Daha sonra polis Mahir və Hüseynin Maltəpə səmtində gizləndikləri evə basqın edərək, Mahiri yaralı, Hüseyni ölü ələ keçirir. Ulaş isə ayrılıqda həbs olunur.

Yılmaz Güney: ata və rejissor kimi

– Sovet inqilabi kinosu, Eyzenşteynlərlə müqayisədə bu gün o cür siyasi filmlər qalmalıdırmı? Ya, əksinə, olmamalıdır? Bunu bir dönəm olaraq görmək lazımdır?

– Təbii ki, dönəmlə əlaqədardır. İnqilab olmuşdu, bunu anlatmaq lazım idi dünyaya. Eyzenşteynlər də bu missiyanı götürmüşdülər üzərlərinə.

– Ulus Bakerin bir yazısı var idi. Eyzenşteyn kinosu ilə Yılmaz Güney kinosunu müqayisə edirdi. Orda yazırdı ki, Eyzenşteynin kinosu yumruqdursa, Yılmaz Güneyin kinosu şokdur. O, yumruqla deyil, kiçik şoklarla insanın beyninə işləyir. Nə deyə bilərsiz bu şərhlə bağlı, razılaşırsınız bu nöqteyi-nəzərlə?

– Yılmaz Güney bütün filmlərində, hətta ən pis filmlərində belə həmişə nələrsə yerləşdirirdi filmin arasına. Tamaşaçısı onu başa düşürdü, nə demək istədiyini bilirdi. O günlərdə yaşanan hadisələr onun filmlərində birbəbir yer alırdı. Təkrar-təkrar baxdıqca bunun fərqinə varırsan. Məsələn, biz Göremedə "Ağıt"ı çəkərkən Nurhakda Sinan Cemgil və üç yoldaşı öldürüldü. Bir kəndxuda satmışdı onları və əsgərlər gəlib öldürmüşdü. Biz bunu qəzetdə oxuyuruq, sonra baxıram gözlənilmədən filmə bir "casus" girir, Sarı Vəli adlı, bizim dəstəni satan biri. Həmin günlərdə də sol həmin muxtarı cəzalandırıb-cəzalandırmamağı müzakirə edirdi. Baxıram ki, filmdə Sarı Vəli cəzalandırılır, yəni bununla Yılmaz Güney mesaj verirdi. Sonra gəldik İstanbulda "Umutsuzlar"ı çəkirik. O, sanki mafiya filmi kimi görünür, ancaq film boyunca qız oğlana "silahı burax, silahı burax" deyir. Evlənəcəklər, uşaqları olacaq və s. Həmin günlər də solda yenə müzakirə gedirdi ki, silahı buraxıb təslim olmaq, yoxsa dağa çıxmaq lazımdır. Filmin sonunda da obraz "yaxşı deyir", öldürüləcəyini pəncərədən görə-görə silahı buraxıb çölə çıxır və öldürülür. Sonra film göstəriləndə, tamaşaçılardan biri dedi ki, "Abi, niyə buraxdın silahı?" Yılmaz Güney də dedi ki, "Görürsünüz, mən silahı buraxdım, öldürüldüm, ona görə siz buraxmayın silahınızı". ■

Müsahibəni götürdü: Toğrul Abbasov

fokus

№ 01 (09) May 2013

PORTRET

Aygün ASLANLI

CƏHƏNNƏM OLSUN HƏR ŞEY – YAŞASIN KİNO!

Bu yazı sevgi haqqındadır, eşq haqqındadır. Bu yazı kinematoqrafiya aşiqi Kventin Tarantino haqqındadır.

Tərcümeyi–halını Vikipediyadan oxuya bilərsiniz. Əslində atasız böyüdüyü, məktəbi sevmədiyi və yarımçıq atdığı, peşə təhsili almadığı çoxdan məlumdur. Öz sözləri ilə desək, Tarantino kino məktəbinə getməyib, kinoya gedib. Və filmlərə baxdıqca, tanıdıqca ona vurulub. Sonra da bütün həyatını bu eşqinə sərf eləyib. Onun bütün yaradıcılığı – ssenari müəllifi olduğu "Əsl məhəbbət" filmindən tutmuş son çəkdiyi "Azad olunmuş Canqo"ya qədər kinematoqrafiyaya eşq elanıdır. Ölənə qədər səhrada dolaşıb xəyalındakı Leylini sevən Məcnun kimi Tarantinonun da öz kinosu var. İzmlərlə, nəzəriyyələrlə korlanmamış, təmiz, sırf kino dilinə, vizual ifadə vasitələrinə söykənən kino. Tarantinonun filmlərində mesaj yoxdur, onlar öyüd vermirlər, yol göstərmir, ya da yoldan çıxartmırlar. Hərçənd, yox, onların hamısını birləşdirən bir fikir var – kinoillüziyalar həyatdan daha gözəldir.

№ 01 (09) May 2013

Tarantinonun öz tərzi var. Onun filmlərinə qeyri-xətti struktur hakimdir, xronoloji ardıcıllığa riayət olunmur ("Kriminal qiraət"), əhvalat yarımbaşlıqlara bölünür ("Billi öldürməli", "Şərəfsiz it uşaqları", "Kriminal qiraət"), uzun dialoqlardan ("Kriminal qiraət" filmində Culs Uinfildlə Vinsent Veqanın ayaq masajı, yeməklə bağlı mübahisələri, "Ölümün sübutu" filmində qızların söhbətləri), fleşbeklərdən ("Billi öldürməli", "Quduz köpəklər") istifadə olunur, qətl, atışma səhnələrinin xüsusi poetikası var. Rejissor, demək olar ki, bütün filmlərində epizodik rol oynayır. ("Canqo"da ekranda peyda olandan beş dəqiqə sonra partlayan qul alverçisi, "Kriminal qiraət"də arvadından qorxan Cimmi, "Ölümün sübutu" filmində bar sahibi).

Postmodern qiraət

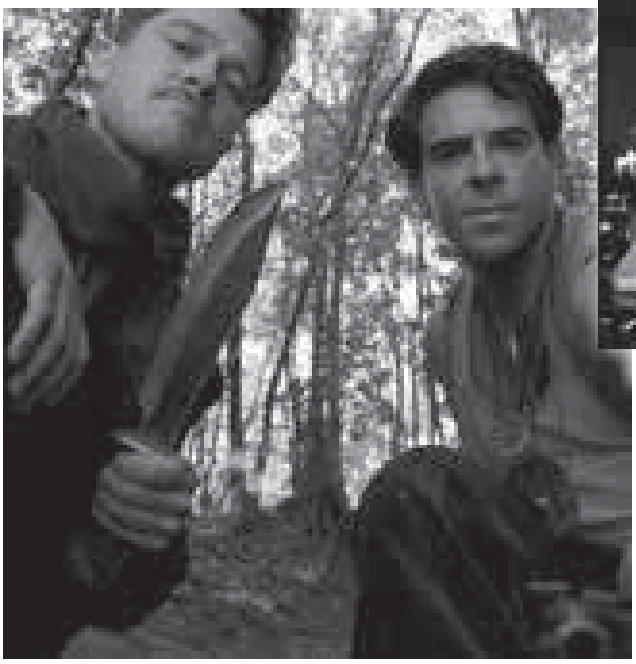
Və Tarantino filmlərinin ən vacib əlamətlərindən biri də köhnə filmlərə göndərişlər eləməyi, "iqtibaslar" gətirməyidir. Bir qayda olaraq, onlar rejissorun sevimli filmlərindən götürülür – spaqetti-vesternlərdən, köhnə Avropa, Asiya filmlərindən və təbii ki, Jan-Lyuk Qodardan.

Yəqin, elə Qodar fenomeninə görə "Kriminal qiraət" filmi ekranlara çıxandan sonra tənqidçilər Tarantinonu kinoda postmodernizmin ən parlaq nümayəndəsi adlandırmışdılar. Çünki o filmdə Qodara müraciətlər çoxdur. Mia Uollesin (Uma Turman) evdə təkbaşına rəqs elədiyi, Culsla Vinsentin üzü qapıya dayanıb danışarkən arxadan, boyunlarının ardının göstərildiyi səhnələr Qodarın "Öz həyatınla yaşa" filmindən sitatlardır (birinci – Nananın bilyard masası ətrafında rəqsi, ikinci – Nana ilə sevgilisinin kafedə söhbət elədiyi səhnə). Ümumiyyətlə, "Kriminal qiraət"in qeyri-xətti strukturu, montajı, nəql üslubu da Qodara çox yaxındır.

Yox, amma Tarantinonun postmodernist adı almağının səbəbi təkcə Qodar deyildi. "Kriminal qiraət" filmində (və 1992-ci ildə çəkdiyi "Quduz köpəklər" də)

"Kriminal qiraət", quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

"Billli öldürməli"



"Şərəfsiz it uşaqları", quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

rejissor ənənəvi dəyərlər sistemini, müsbət və mənfi qəhrəman qəliblərini dağıtmışdı. Bu filmlərdə bütün qəhrəmanlar fürsət tapan kimi atəş açırdılar, qadın, uşaq, zəif, güclü demədən hamını öldürürdülər. Tarantino müsbətlərlə mənfilər arasındakı sərhədi götürmüşdü. Onların hamısı tamaşaçıda eyni dərəcədə yüngül ironiya, rəğbət doğururdu.

Doğrudur, sadalanan elementlərin, demək olar ki, hamısı postmodernist priyomlardır, lakin Tarantinonun sonrakı filmləri göstərdi ki, onlar sadəcə postmodernist yanaşma deyil, daha çox daxili enerjisinin, təxəyyülünün rejissoru yönləndirdiyi istiqamətdir. Rus kinoşünası Mixail Kurtov bunu belə izah eləyir: "Hər sənətkarın psixologiyasında torpaq, su, od, hava materiyaları ilə bağlı obrazlar dominantlıq eləyir. Tarantinonun psixi ünsürü oddur. O özünü atəş, silah vasitəsilə büruzə verir. Tarantinonun filmlərində atəş statik obraz deyil – onun qəhrəmanları atəş açırlar. Bu həm də dinamik, zamanda işləyən, hərəkət eləyən obrazdır: belə demək mümkünsə, Tarantinonun kinodramaturgiyası odlu silahın iş prinsipi üzərində qurulub. Birinci prinsip – enerjinin konsentrasiyası *(partlayıcı maddənin yanması nəticəsində meydana çıxan qazların təzyiqinin artması – red.)*, ikinci prinsip enerjinin boşalması *(mərminin atılması – red.)*.

Tarantinonun filmlərinin özünəməxsus ruhunu, şərtiliyini yaradan məhz bu daxili energetik mifologiyadır. Onun qəhrəmanları özlərini "tipik vəziyyətə düşmüş tipik xarakterlər" kimi aparmırlar. Onların psixologiyası yuxarıda sadalanan iki prinsipə tabedir". ("Pistoletin psixoanalizi"; "Seans" jurnalı.15.01.2013).

Bu səbəbdən Tarantinonun qəhrəmanları qəbul olunmuş çərçivələrə, əxlaqi normalara sığmırlar. Onun filmlərində zorakılıq, qəddarlıq səhnələri elə estetik tərzdə qurulub ki, itələyici təsir bağışlamır, əksinə, cəlb eləyirlər. Hətta yüngül, gizli bir erotizm də var o səhnələrdə ("Billi öldürməli" filmində qətl səhnələri).

№ 01 (09) May 2013

"Kriminal qiraət", quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

"Kino" əməliyyatı

Mixail Kurtov yuxarıda adı çəkilən məqaləsinin sonunda "Tarantino kinosunun xüsusi psixoanalizə ehtiyacı yoxdur, çünki o özü öz təxəyyülünün psixoloji araşdırmasıdır. Analitik burda yalnız araşdırmanın bitdiyini göstərə bilər, vəssalam" yazır. Zənnimcə, səbəb təkcə bu deyil. Yeganə səbəb bu deyil. Tarantino kinosu hər cür analizdən, hər cür çərçivədən, sistemdən yuksəkdədir, çünki sevgi ilə çəkilir. Tarantinonun hər filmi kino sənətinə, ağ pərdədə yaşanan illüzor həyata heyranlıqdır. O, bunu bütün filmlərində göstərir. "Kriminal qiraət" filmində epizodların birində əlində kitab tualetdə güllələnən Vinsent Veqa finalda yenə tualetdə kitab oxuyur, sonra da tapançasını belinə qoyub, kitabını əlinə alıb, Culsla birlikdə kafedən çıxır. Və tamaşaçının yadında belə qalır. "Ölümün sübutu"

"Şərəfsiz it uşaqları", quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

filmində zirehli maşını ilə gənc qızları əzməkdən həzz alan, manyak kaskadyor Maykın dərsini kinoda işləyən kaskadyor xanımlar verirlər.

Ancaq bu sevginin pik nöqtəsi "Şərəfsiz it uşaqları" filmidir (2009). Burda hər şey, necə deyərlər, kinoya hesablanıb: SS zabiti Hans Landanın (Kristof Valts) əlindən qurtulan yəhudi qızı Şoşanna (Melani Loran) kinoteatr sahibəsidir. Müttəfiqlərin almanlara qarşı hazırladığı əməliyyat planı "Kino əməliyyatı" adlanır. İkiqat agent alman kinoaktrisasıdır (Diana Kryuqer). Əməliyyata başçılıq etmək üçün göndərilmiş ingilis zabiti leytenant Arçi Xikoks (Maykl Fassbender) keçmiş kinotənqidçidir. Ölüm silahı kinolentdir. Şoşanna almanlardan intiqamını kino vasitəsilə alır – onlara demək istədiklərini lentə çəkib alman filminin ortasına montaj eləyir. Və kulminasiya: Şoşanna artıq həyatda yoxdur, amma ekranda yaşamağa davam eləyir və intiqamını alır (yeri gəlmişkən, bu epizod Frits Lanqın filmlərindən götürülüb). Kino bir anın içində tarixin gedişatını dəyişir.

"Şərəfsiz it uşaqları" filmində kino allahdır. Onun təklif elədiyi illüziya reallıqdan daha gözəldir. Bu film Kventin Tarantinonun kinematoqrafiyaya eşq elanıdır.

Ən yaxşı ssenarİ

Və "Azad olunmuş Canqo"... Bu filmdə hadisələr Amerikada vətəndaş müharibəsindən (1861-1865) iki il əvvəl baş verir. Mövzu quldarlıqdır. Amma "Mən "Tom dayının koması", ya "Şindlerin siyahısı" tərzində film çəkməyə çalışmamışam. Mən sadəcə sizə maraqlı, nəfəskəsən bir macəra danışmaq istəyirdim və əhvalatı həmin dövrə "yerləşdirdim" deyir Tarantino.

Həqiqətən, filmin ssenarisi elə riyazi dəqiqliklə işlənib ki, quldarlıq, kölələr, plantatorlar, işgəncələr, qamçılar fon olaraq qalıb. Tarantino əsas personajlar arasında balans qurub – bir ağdəriliyə bir qaradərili düşür: Canqo (Ceymi Foks) – Kinq Şults (Kristof Valts) tandemi Kelvin Kendi (Leonardo Di Kaprio) – Stiven (Semuel Cekson) tandeminə qarşı. Birinci tandemdə Kinq Şults Canqonun məsləhətçisi və müsbət qəhrəmandır (Tarantinonun imkan verdiyi qədər). O, Canqonu

"Azad olunmuş Canqo", quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

№ 01 (09) May 2013

Quruluşçu rejissor Kventin Tarantino

öz məqsədinə çatmaq üçün azad eləsə də, yarı yolda buraxmır, ona qarşı məsuliyyət hiss eləyir. Elə bu məqamda bir dramaturji detalı da qeyd eləməyin yeridir: "Brunhilda və Ziqfrid" əfsanəsi. Tarantino biri alman, digəri afrikalı olan qəhrəmanlarını bu əfsanə ilə doğmalaşdırır. Canqonun qul bazarında satılmış arvadının adı Brunhildadır. Brunhilda qədim german əfsanəsində qəddar atası tərəfindən dağda həbs olunmuş personajdır. Şults arvadını azad eləmək istəyən Canqonu əfsanəvi Brunhildanın xilaskarı Ziqfridə bənzədir, "bir alman real həyatda Ziqfridlə rastlaşırsa, bu işarədir" deyir.

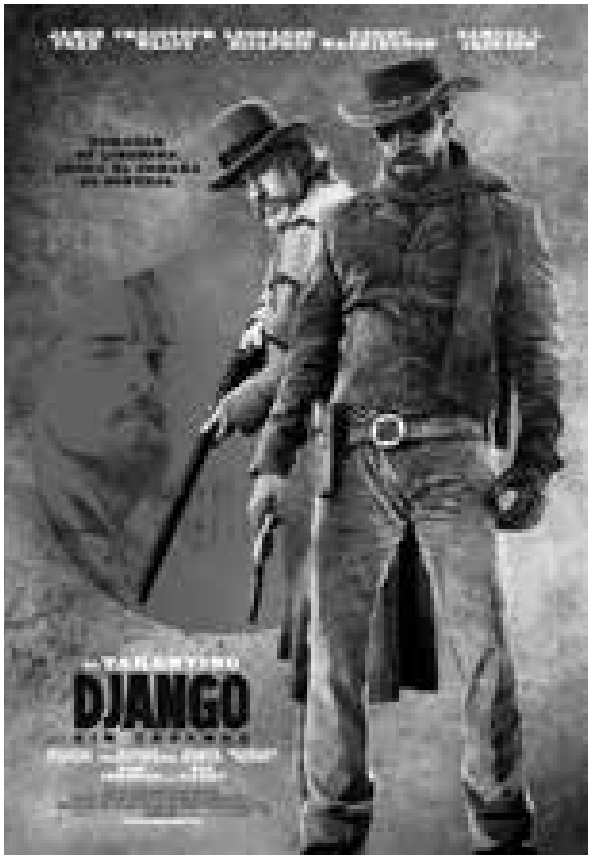
Kelvin Kendi və Stiven tandemində də Stiven mütləq mənfidir, onun ağasına sədaqəti təmənnasızdır. Finalda hər komanda bir üzvünü itirir – Kinq Şults və Kelvin Kendi həlak olur, Stivenlə Canqo – iki qaradərili isə təkbətək qalırlar. Beləcə, Tarantino həmişəki kimi qəbul olunmuş çərçivəni sındırır, hekayətini, qəhrəmanlarını adi ağlar-qaralar, ağa və qul qarşıdurmasından bir neçə pillə yuxarı qaldırır.

Ssenarist Tarantino bütün bu "hoqqaları" rejissor Tarantinonun ənənəvi priyomlarının – ağ pambığın üzərinə, ağ atın yalmanına çilənən qırmızı qan, gözlənilmədən açılan güllələr, qəfil yerə sərilən insanlar – və spaqetti-vesternlərdən götürülmüş mizanların müşayiəti ilə həyata keçirir.

Ən vacïbï yaxşı kïno çəkməkdïr

Rejissorun əksər filmləri kimi, "Azad olunmuş Canqo" da kollajdır. Personajların adlarından tutmuş geyimlərinə qədər hər detal başqa filmlərdən, rəsmlərdən götürülüb. Tarantino onları bir yerə yığır, funksiyalarını, yerlərini dəyişir və öz orijinal əsərini yaradır. Ancaq tamaşaçı ilə məzələnməyi, onun beynindəki qəlibləri dağıtmağı da unutmur. "Şərəfsiz it uşaqları" filmindəki faşist Almaniyasını "Azad

olunmuş Canqo"da azadlıqsevər Almaniyaya, hiyləgər SS zabiti Hans Landanı xeyirxah Kinq Şultsa çevirmək tamaşaçı ilə oynamaq, onun beynindəki qəlibi dağıtmaq deyil, bəs nədir?! Özü də heç kimin yox, özünün yaratdığı qəlibi... Tarantino kinosunda qəliblərə yer yoxdur. Burda məqsəd də, hədəf də birdir: yaxşı kino çəkmək: "Kinoda ən əsas şey yaxşı kino çəkməkdir. Əgər iş prosesində ağlına hər hansı bir ideya gəlsə, bundan pis heç nə yoxdur. Amma bu mütləq Böyük, Ali İdeya olmamalıdır. İdeya balaca olur və hər kəs ordan özünə aid bir şey götürür. Yəni məsələn, əgər müharibənin pis şey olduğu barədə film çəkirsənsə, belədə ümumiyyətlə, ona vaxt sərf eləmə. Demək istədiyin ancaq budursa, onda sözlə de. Cəmi iki sözdür: müharibə pisdir"... ■



Ulrix Zaydl: "QİYAMI SAKİTLİKDƏN ÜSTÜN TUTURAM"

Ulrix Zaydl müasir Avstriya kinematoqrafiyasının tanınmış nümayəndələrindən biridir. O, "Sonuncu kişilər", "Heyvan sevgisi", "Modellər" "İsa Məsih, sən bilirsən" sənədli, "İt günləri", "İmport-Eksport", "Cənnət" trilogoyasına daxil olan "Sevgi", "İnam", "Ümid" bədii filmlərinin müəllifidir.

– *"Cənnət" trilogiyasının çəkiləməsinin səbəbi nə idi?*

– Əvvəlcə filmin predmeti turizm idi. Ssenarini çox illər öncə yazmışdım və kütləvi turizm olayları barədə film çəkmək istəyirdim. Xüsusən də bizim cəmiyyətdə tabu olan qadın seks turizmi haqda. Avstriyada qadın seks turizm mövzusundan danışmaq yasaqdır. Amma bu yasaq kişi seks turizminə aid deyil. Ona görə ssenari uzun illər siyirməmdə yatdı. "İnam" filminin ideyası isə bir neçə il əvvəl "İsa Məsih, sən bilirsən" filmini çəkərkən ağlıma gəldi. O zaman Müqəddəs Məryəmin həyatını öz həyatı ilə identikləşdirən qadınların hekayəti ilə üzləşmişdim. Üçüncü, Lolita mövzusundan bəhs edən "Ümid"i isə teatrda səhnələşdirmək istəyirdim. Üç qadın haqda çəkidyim 90 saatlıq materialla montaj otağında işlədim. Əvvəlcə 6 saatlıq

film ərsəyə gətirdim, amma tamaşaçının yorulacağını düşünərək onların hər birini ayrıca film kimi təqdim etməyi qərara aldım.

– "Sevgi" filmində Tereza üçün cənnət hansı anlama gəlir?

– Tereza kişilər tərəfindən məyusluğa uğrayan, daha cazibəsi qalmayan, arzularının kişisini tapmaq istəyən yalnız anadır. O, arzularını gerçəkləşdirmək üçün "cənnət" axtarışına çıxır. Xoşbəxtliyini tapmaq üçün Afrikaya yollanır. Burda ənənəvi anlamda başa düşülən cənnətdən söz getmir. Qadınlar çimərliyə gedir və onlara ətrafı göstərən adamlarla tanlş olur. Aydındır ki, hər şey pula aparıb çıxarır: qadınlar onları yaraşıqlı hesab etməyən cavan kişidən nəvaziş alır. Sonra kişilərin əsl məqsədi bəlli olur, yaxınlarının ehtiyaclarını ödəmək üçün pul istəyirlər.

– Tereza Keniyanın dəniz sahillərində pul müqabilində çimərlik oğlanlarını yatağına gətirən qadınlardan biridir. Filmdəki qadın obrazlarını peşəkar aktrisalar, zənci kişiləri qeyri-peşəkarlar oynayır. Bu əməkdaşlığa necə nail oldunuz?

– Bir qayda olaraq, mənim filmlərə hazırlıq prosesim uzun çəkir. Çəkilişlərə hələ iki il əvvəl start verdik, çimərlik oğlanlarının həyat tərzini öyrənməyə başladım. Onlarla vaxt keçirdim, yaşadıqları kəndə getdim, valideynləri və arvadları ilə tanış oldum. Bilmək istəyirdim ki, çimərlik oğlanlarının gündəlik həyatı necədir və bu kişilər necə düşünürlər? Bu asan deyildi, çünki barələrində artıq çox reportaj hazırlanıb və onların buna neqativ münasibətləri vardı. Verdikləri vədə də ümid etmək olmur, pulsuz heç nəyə razılaşmırlar, xüsusən də siz Avropadan gəlmisinizsə. Avropalıya şübhə ilə yanaşmalarının və çox pul tələb etmələrinin kökündə müstəmləkəçiliyin məsuliyyəti var. Ağ adamların müstəmləkə dövründə onlardan zəbt etdiyini geri almağa haqları da çatırdı. Araşdırmaları ssenariyə əlavə etdim. Gördüm ki, ağ qadınlar qaradərili kişiləri balaca uşaq kimi himayə edirlər. Onlara belə deyirlər: "Sən filan şeyi eləməlisən, çünki bu əladır". Bu təcrübəni sonradan yataq səhnəsinə əlavə etdim. Terezanın Munqaya yataqda onunla necə davranmasını izah edən səhnəni nəzərdə tuturam.

"İmport-eksport", rejissor Ulrix Zaydl

№ 01 (09) May 2013

"Cənnət: Eşq", quruluşçu rejissor Ulrix Zaydl

– Bir çox səhnə yumor və ağrı arasında dolaşır. Əvvəlki filmləriniz daha amansızdır, "Sevgi"də isə qadınlar zənci oğlanla əylənir, özlərinə gülməyi bacarırlar. Onlar heç də öz ümidsizliklərində tamamilə itirilməyiblər. Əvvəlki filmlərinizdə bu yoxdur. Məncə, filmləriniz bir az dəyişib, siz də belə düşünürsünüz?

– Mən belə düşünmürəm. Filmlərimdə yumor həmişə var: bəzən az, bəzən çox. Amma həmişə var. Bu, həmin situasiyadan da qaynaqlanır və o, həm gülüşə, həm ağrıya yol açır.

– Hətta baxmayaraq ki, filmlərinizdə söhbət eyni zamanda alçaltmadan gedir?

– Seksuallıqdan, rasizmdən, müstəmləkəçilikdən! Ümumiyyətlə, kütləvi turizm birinci və üçüncü dünya arasındakı güc münasibətlərini, pulun və müstəmləkəçiliyin əhəmiyyətini təsvir edir. Hamı qurbandır: turistlər də, oteldə çalışanlar da, fahişələr də. Bu, nəhəng mövzudur. Biz kasıb ölkələrə istirahətə gedirik, oranın təbiətini, resurslarını, sosial strukturunu məhv edirik və doğrudan da, vicdanımız ləkəlidir. Daha bir paradoks. Ağ adam oteldə ödənişi qərb qiymətləri ilə edir, küçənin başqa tərəfində isə yoxsul məhəllələr var.

– Terezanın romantik tətil flirtini soyuqqanlı göstərmisiniz, yəni postmüstəmləkəçi seks istehlakçısı kimi.

– Ağ qadın düşünür ki, əgər məhsul mənə uyğun deyilsə, onu geri göndərə bilərəm. Bu, kişilərin seks turizmi ilə eyni mahiyyət daşıyır.

– Bəs çimərlik oğlanı qadın fahişələrdən nə ilə fərqlənir?

– Çimərlik oğlanı, təbii ki, öz tərzi ilə haqq-hesab çürüdür: ağ qadını nə qədər barmağıma dolasam, o qədər çox pul gələcək. Başqa səhnələr də çəkmişdim. Həmin səhnələrdə zənci kişilərdən öz aralarında ağ qadınlar barədə nə düşündüklərini açıqlamağı istədim.

"Cənnət: İnam", quruluşçu rejissor Ulrix Zaydl

– Biz onu filmdə görmədik.

– Onu, çox güman ki, gələcək filmə salacağıq.

– Marqaret Tiezel Tereza rolunu inanılmaz təbiiliklə oynayır.

– Tereza roluna aktrisa seçməyə, demək olar ki, bir ilimiz getdi. Personajın yalnız ssenaridə yazıldığı yaşa və görkəmə malik olması, kamera qarşısında improvizə edə bilməsi və bununla yanaşı, orijinal, inandırıcı olması çox vacib idi. Marqaret Tiezel tapıntı idi.

– Məhz özlərinin fiziki təsvirləri ilə bağlı aktyorlar sizə güvənə bilirlər.

– Yaxın təsvirlər çox vacibdir. Mən insanları boyasız-filansız göstərməyi sevirəm.

– Trilogiyanızın ikinci filmi "İnam"dan danışaq. Qadının mənfi tərəfləri var. Xüsusən özünü aparmaq tərzi...

– Anna Mariya ziddiyyətli xarakterdir. İnsanın yalnız bir tərəfindən danşmaq mənə maraqlı deyil. O, ərinə, ümumiyyətlə, kişilərə münasibətdə peşmançılıq hissi çəkir və İsa Məsihə pənah aparır, ona vurulur, inanır. Bu həm də fiziki sevgidir. Filmdə konflikt onda başlayır ki, əri gözlənilmədən evə qayıdır. Anna Mariyanın İsaya fiziki və ruhi sevgisi var, eyni zamanda əri qarşısında hansısa öhdəçiliyi yerinə yetirməlidir, amma istəmir.

– Anna Mariya özünü qamçılayır, cəzalandırır.

– Xristianlar inanclarını ifrat formada yaşayırlar, dünyanın günahlarının yuyulması üçün tövbə edirlər. Film də belə başlayır. O, insanların İsaya qarşı işlətdiyi günahlara görə tövbə edir. Bu bir duadır. Əlbəttə ki, mövzu barədə filosofluq etmək, fikir yürütmək olar. İnanıram ki, insanın özünü cəzalandırmasında həmişə

№ 01 (09) May 2013

"Cənnət: Eşq", quruluşçu rejissor Ulrix Zaydl

məmnunluq, istək də var. Hər şeydən əvvəl, söhbət fiziki ağrıdan gedir. Bu fiziki ağrıya necəsə dözmək lazımdır. Özünü cəzalandırmanın həmçinin spritual və metafizik bağlantısı da var. Mən inam, ümid, sevgi sözlərini xristian məziyyəti kimi anlayıram. Biz bu üç anlayışı tapmağa, onu yaşamağa çalışırıq, çünki həyatımızı anlamlı edir. Xristian mədəniyyəti, katolizm bizim cəmiyyəti 2000 ildən çoxdur ki, öz təsiri altında saxlayır. Hətta kilsəyə getməsəniz belə, dinin sizdə hansısa izləri var.

– Anna Mariya fundamental katolikdir?

– Anna Maryianı belə təsvir etmək ədalətli deyil, çünki "fundamental" sözü öz mənafeyi üçün zorakılığa hazır olan terrorizmlə assosiasiya olunur. Mariya zorakı deyil. Sadəcə İsaya inamında və sevgisində ifrat davranır.

– Anna Mariya evləndiyi və şikəst olan müsəlman əri ilə bədbəxtdir, onların münasibətlərində anlaşılmazlıq var. Bu həm də islam və xristianlıq arasındakı mədəni konflikti göstərir?

– Bu konflikt hər yerdədir və filmdə sadəcə bir nümunəsi göstərilib. Hər ikisi öz dinlərinə görə bir-birinə çox mərhəmətsizdirlər. Mənim əsas məqsədim özünü təsdiq axtarışlarında olan, nikahından narazı qalan və seksual təminatsızlıqdan əziyyət çəkən bir qadının özəl həyatını danışmaq olub. Və onun İsa Məsihə ifrat sevgisi burdan qaynaqlanır.

– İslamla bağlı bilgilərinizi hardan aldınız?

– Bir müəllif kimi yaşadıqlarımı, gördüklərimi yazmaq cəsarətini öz üzərimə götürürəm. Filmdə Anna Mariyanın ərini oynayan həvəskar aktyor Nabil Saleh özü inanclı və praktik müsəlmandır. Onunla inanclı müsəlmanları necə təqdim edə biləcəyim barədə çox danışdım. Əslində Nabillə söhbətlərdən öyrəndiklərimlə artıq islam öklələrinə səyahət zamanı da tanış olmuşdum. Anna Mariyanın

əri üçün əsas konflikt lokal xarakter daşıyır: o, seks və məmnunluğu bir arada görmür. Hərçənd burda qadınlar bir islam ölkəsində olduğundan daha asan "ələ gəlirlər". Eyni zamanda onlar tez ələ gəlmələrinə görə müsəlman kişiləri arasında fahişə kimi də mühakimə olunurlar.

– Sekslə din arasındakı əlaqəni harda görürsünüz?

– Yüzilliklərdir ki, katolik kilsəsi seksuallığı basqı altında qoyub və təbii ki, bu nə zamansa əks-hərəkatlara aparıb. Kilsə seksual tabunun tərəfdarı olduğu halda bağlı qapılar arxasında dəhşətli şeylər baş verir. Bu eyni zamanda məntiqi nəticədir. Seksuallığa basqı əxlaqın erroziyasına gətirir. Anna-Mariya əmindir ki, cəmiyyətin seks asılılığı var. Ona görə özünü cəzalandırır və cəza onu sakitləşdirir, məmnun edir. Bu, ağrı və məmnunluq arasında incə bir xətdir.

– Bütün filmlərinizdə personajların sekslə bağlı porblemləri var...

– Çünki seks insanın əsas instinktidir. Bu instinkt hər kəsin həyatında vacib rol oynayır: pozitiv və ya neqativ anlamda. Hər kəsin instinktlə davranmaq problemi var.

– Çəkilişlər zamanı Müqəddəs Məryəmin heykəlini, doğrudanmı, evdən-evə daşıdınız?

– Hə. "İsa Məsih, sən bilirsən" filmində də belə olmuşdu. Bəziləri bu yolla missionerlik edirlər. Mariya Hofstetter (Anna Mariya rolunun ifaçısı) əksər hallarda evlərin qapısını döyəndə, gizli əl kamerası ilə çəkirdim. Bu, xoş deyildi.

– Siz katolik tərbiyənin sərt olmasından danışırsınız. Filmdə bu, nə dərəcədə öz əksini tapıb?

– Hər halda, filmi sülhlə bitirməyə çalışdım. Amma sərt katolizmin artmağı riyakarlığa aparır və məni rastlaşdığım riyakarlığa qarşı üsyana məcbur edirdi.

Riyakarlıq insanları uçuruma aparır.

Mən özüm də sərt katolik tərbiyəsi almışam. Və ondan təsrilənmişəm. Hətta katolik internat məktəbinə getmişəm.

Həyatımın yarısı katolizmin, həmçinin ailənin və məktəbin riyakarlığına qarşı davranışlarda keçib. Çox əziyyət çəksəm də, son nəticədə konfliktlər məni möhkəmləndirdi. Həmrəylik fikri bu təcrübədən qalıb. Aza malik olan kimsəyə nəsə vermək kimi fikirləri həmişə içimdə gəzdirmişəm. Xristian dəyərlərindən imtina etmirəm, amma həmişə o dəyərlərin təhrif olunmasına qarşı çıxıram. Kilsə indi nəsə başqa şeylə məşğul olur.

– Sərt tərbiyə sizi belə radikal filmlər çəkməyə vadar edir?

– Əslində mövzunu "İsa Məsih, sən bilirsən" filmində araşdırmalar zamanı düşündüm, yüzlərlə insandan müsahibə aldıq. Kilsə ciddi qəbul oluna bilməz, eyni zamanda biz elə bir cəmiyyətdə yaşayırıq ki, ifrat katolizm ona təsir edir. Filmdə ultraortodoksal, mübazirə aparan xristianlar, hələ həkim və ya akademik kimi nüfuzlu mövqe tutan Opus-Dei[1] üzvlərindən danışmıram. Ümumiyyətlə isə, filmlərimdə əsas problem insan tənhalığı, insanın alçalmasıdır və onları istismar, hakimiyyət, seksual münasibətlər yolu ilə də ifadə edirəm. Amma nəhayətdə söhbət insan ləyaqətindən, hər yerdə olan qarşılıqlı alçaltmaqdan və istismardan gedir.

[1] *Opus-Dei* – Latın dilindən tərcümədə "Tanrı işi" mənasını ifadə edən bu təşkilat Roma Katolik Kilsəsinin prelaturasıdır. Prelatura katolik kilsəsində yüksək ruhani təbəqədir.

– Venesiya festivalında "İnam" tənqid olundu və sizi "kafir" adlandırdılar. Necə qəbul etdiniz?

– Məmnunluq hissi ilə. Mən həmişə onu düşünürəm ki, reallığı necə görməyim kiminsə xoşuna gəlməyə bilər. Əminliklə deyə bilərəm ki, dini təhqir etməmişəm. Kafirlik kimi qəbul etdikləri masturbasya səhnəsi tabudur, amma bilirik ki, İsa Məsihə belə münasibətlər mövcuddur. Məsələn, nişan üzüyü taxan, İsa ilə "evlənən" rahibələr var. Monastırın divarları arxasında seksuallıq böyük rol oynayır, hərçənd bu, neqativ haldır. Filmin personajı üçün ittiham etdikləri masturbasiya səhnəsini göstərməyi normaldır: o, İsa Məsihlə "sevişir". Bu tabudursa, o demək deyil ki, onu göstərməməliyəm. Anna-Mariya öz inancına əsasən hərəkət edir. Onun İsa Məsihə olan sevgisini reallaşdırmasını göstərməyim Anna Mariyanın mövqeyində olmaq anlamına gəlmir. İstənilən halda qiyamı sakitlikdən üstün tuturam.

– Nədən sizin qiyamçı ruhunuz var, amma bacı-qardaşlarınızda yoxdur?

– İnsan bunu seçə bilməz. Bu mənim daxili impulsum və eyni zamanda bədbəxtliyimdir. Əslində mən sakit, tənha uşaq olmuşam, indi isə asi adamam. Qoyun, zülm edilərək tərbiyələndirilənlərdən olmaq istəmirdim. Ona görə məktəb qəzetində qoyulan məsələlərə şübhə ilə yanaşırdım, mübahisə edirdim.

– Trilogiyanızdakı üçüncü film "Ümid" nədən bəhs edir?

– "Ümid" filmində Terezanın yeniyetmə qızı özündən üç dəfə yaşlı həkimə vurulur. Terezanın qızı hələ günah işlətməyib, amma artıq çəkili olması anası və xalası kimi onu da kompleksli edir. Gənc qız ilk öpüşündən, ilk seksindən danışır və həkim onu rədd edir. O düşünür ki, gözəl olmadığı üçün rədd olunur.

– Yəni obrazlarınız normal olmaq gücündə deyil?

– Mən belə deməzdim. Bir tərəfdən, hər bir normal insanın çatışmayan tərəfi var. Heç kəs mükəmməl deyil, son nəticədə hamının zahirində və ya daxilində qüsur var.

– Çatışmayan tərəflər sizin personajları maraqlı edir?

– Bir rejissor kimi mənim üçün həmişə autsayderlər maraqlıdır. Gəncliyim də mənim üçün autsayderlik kimidir.

– Sizi ancaq qadın təbiəti maraqlandırır?

– Çoxları iddia etməyə çalışır ki, mən qadın filmləri çəkirəm. Sadəcə qadınları kişilərdən daha maraqlı hesab edirəm. Niyə belədir? Cavab verməkdə çətinlik çəkirəm, bəlkə ona görə ki, onları başa düşmək daha çətindir.

– Təsvir diliniz çox koloritli, xarakterikdir.

– Hərəkətsiz təsvir mənim üçün bir növ tablo kimidir, yəni çalışıram ki, bundan son detala qədər istifadə edim, hətta şişirtməyə çalışıram, burda təsvir özü danışır, dialoq və mətnlərə ehtiyac yoxdur. Hərəkətdə olan təsvirlə əl kamerası ilə işləmək daha çox xoşuma gəlir, mümkün olduqca *Cinema verite*[1] ideyalarından istifadə edirəm. Reallığı təhrif etməmək üçün Cinema veritenin prinsipləri vacibdir. Amma həqiqəti həmişə maksimal dərəcədə təsvir etmək olmur.

– Bu sizə mane olur?

[1] *Cinema verite* – Fransız sözüdür, hərfi mənası kino-həqiqət deməkdir. 1950-60-cı illərdə Fransa kinosunda meydana gəlmiş eksperimental cərəyan

– Həmişə çalışıram ki, uydurulmuş əhvalat həqiqi görünsün. Tamaşaçı əmin olmalıdır ki, o nə görür: həqiqəti, yoxsa əksini.

– Bütün filmlərinizdə tabuları qırmaq önəmlidir?

– Mənim belə məqsədim yoxdur. Bunu qəsdən provakasiya məqsədilə edəndə tez ifşa olunarsan. Amma həqiqiəti, reallığı olduğu kimi göstərmək qalmaqala səbəb olur. Belə olmağı yaxşıdır, çünki fikir prosesinə səbəb olur. Filmlərim yalnız ona görə şoka salır ki, insanların baxışını normallığa yönəltməyə çalışıram, o normallığa ki, ora baxmağa cəsarət etmirlər. Əlbəttə ki, insanları çaşdırmaq, tabuları qırmaq filmin məqsədi olmamalıdır. Sənət həmişə suallar verməlidir, o, həyatı gözəlləşdirib qüsurları gizlətməməlidir. Sənət ona görə mövcuddur ki, insanlar nəyəsə diqqətlə baxsınlar və bu, onlara öz həyatı və cəmiyyət haqqında düşünməyə material versin.

– Filmlərinizdə seksual alçaltma, istismar var. İnsanlar bir-birinə niyə amansız davranır?

– Birgə yaşayışda insanların hakimiyyət məsələsinin ortaya çıxması zorakılığa aparır. Bu, acı reallıqdır, yeni heç nə yoxdur.

– Sizi tez-tez insanları ləyaqətsiz göstərdiyinizə görə tənqid edirlər.

– Kim müəyyən edir ki, nəyi çəkmək olar, nəyi yox. Niyə yaşlı insanı göstərə bilmərəm? Xəstəliyi, zəifliyi, eybəcərliyi göstərmək ləyaqətsizlik deyil. Filmlərimin gətirdiyi narahatlıq sadəcə insanların təmiz olmayan vicdanı ilə bağlıdır. Çoxları analarının qocalar evinə getməyini qəbul edə bilmir, onların necə təmizləndiyini, çimdirildiyini, yedizdirildiyini görmək istəmir, ruhən etinasızdır. Cəmiyyət qocalır, yəqin ki, bizim də axırımız belə olacaq.

– Film üçün materialları necə alırsınız?

– Müşahidələr, görüşlər, təsadüflər. Məsələn, "İnam" filmində Mariya Hofstetter qatı katolik qadın rolunu oynayır: biz belə adamlarla "İsa Məsih, sən bilirsən" filmində tanış olduq.

– Verner Hersoq filmləriniz barədə deyib ki, sanki Zaydl daima cənnətin əksini göstərir və filmlərində Tanrı, doğrudan da, bu dünyadan qaçıb, ya da çoxdan ölüb...

– Reallıq hər hansı filmdə göstərildiyindən daha dəhşətlidir. Film bunu göstərə bilməz. Filmdəkilər reallığın bir hissəsidir, və ya onun daha zəif əksidir. Niyə mən bunu göstərirəm? Belə demək mümkünsə, tamaşaçını güzgüdə şüurlu şəkildə məzəmmət edirəm, qorxunu göstərirəm.

– "İt günləri" filminə 10 il bundan əvvəl baxanda dua etməyə ehtiyac duydum. Atam pastor olsa da, dindar deyiləm, kilsəyə də tənqidi yanaşıram. Buna baxmayaraq, "İt günləri"nə baxanda düşündüm: "Ya ümidsizliyə qapılmaq, ya dua etmək". Və film məndə belə assosiasiya doğurdu: bu, Tanrının tərk etdiyi dünyadır və çıxış yolu əsla yoxdur.

– Mən başqa cür düşünürəm, əgər siz dua edirsinizsə, deməli, hələ ümid var. Başa düşün: belə filmlər nəyinsə qorxunc olduğunu təsdiqləmək üçün yox, qorxunu göstərmək, necəsə yol tapmaq, nəyisə dəyişmək üçün çəkilir. Məni tez-tez bədbin olduğuma görə qınayırlar. Filmlərimdə qüsurların eybini örtəcək

optimizmi göstərə bilmərəm. Pessimizmi ona görə göstərirəm ki, insanlar nəsə başqa şey, düzgün konsepsiya axtarsınlar.

– Zirzəmilərdən film çəkməyiniz barədə məlumatı oxuyanda düşündüm ki, əlbəttə, bunu yalnız Zaydl etməlidir. Amma təhlükəli mövzudur.

– Fritzlin[1] hadisəsi açılanda mətbuat mövqeyimi bilmək istəyirdi. Açıqlama verməkdən imtina etdim ki, niyə mən? Əslində sualın cavabı asandır. Filmlərimdə çox səhnələr faktiki olaraq zirzəmidə baş verir. İndiki layihəmin Fritzl hadisəsi ilə əlaqəsi yoxdur. Amma təbii ki, hadisə insanların beynindədir, unudula bilməz. Avstriyada son illər nə baş verdiyini çəkmək istəyirəm. Çünki zirzəmi eyni zamanda sirlərlə doludur, qaranlıq məkandır, həmişə cəza yeri olub, həm də kişilərin sevdiyi yerdir, yəni nəsə hazırlayırlar, alətlər yığırlar, içki saxlayırlar. Zirzəmi kişilərin dünyasıdır, orda dominantdır və bu, onların çox azad hiss etdiyi məkan da, cinayət yeri də ola bilər. Yüngül mövzu deyil, amma maraqlıdır. Yeri gəlmişkən, Fritzl hadisəsi ilə bağlı beynəlxalq mətbuat da münasibət öyrənmişdi.

– Doğrudan? Onlar sizi Avstriya pozğunluğu üzrə mütəxəssis hesab edirlər?

– Görünür, elədir.

– Təəccübləndiniz?

– Vecimə də olmadı. Amma düşündüm ki, zirzəmidən film çəkəcəm. Əslində ideya məndə çoxdan vardı. "İt günləri" filminin çəkilişi zamanı çox evdə oldum. Zirzəmilərin insanların yaşadığı evlərdən daha gözəl, rahat olmasına təəccübləndim. Görünür, çoxu asudə vaxtını orda keçirir. Orda istədiklərini edə bilirlər.

– Filmləriniz Avstriya sənəti və ədəbiyyatındakı alman stereotiplərinə uyğundur: Mixael Haneke, Elfrida Yelinek, Tomas Bernhard, Georg Kreisler... Niyə onların əsərlərində insanlar aqressivdir, həmişə bir-birinə cəhənnəm, zorakılıq hazırlayır? Niyə müəlliflərin hamısı Avstriyadandır, məsələn, Almaniyadan deyil?

– Uçurumlar dünyanın hər yerində var. Amma mazoxist xüsusiyyət, yəqin ki, xüsusi olaraq avstriyalılara məxsusdur: ölümlə məşğul olmaq, iztirablı münasibət, əndişə. Artlq 50-ci illərdə təsviri sənətdə Vyanada aksionizm[2] meydana gəlmişdi və sənətkarların çoxunun katolik əsası vardı, məsələn, Jozef Hader, və ya Andre Heller. Biz praktiki olaraq, yüzilliklər boyu Habsburqlar dönəmində yaşamışıq və bu, avtoritar dövlət olub. Kimsə uzun müddət basqıya məruz qalırsa, onda sənət müqavimət göstərir. Bundan başqa, bizə məktəbdə ölkəmizin nasistlərin hücumuna məruz qaldığını, Avstriyanın millətçiliyin, Hitlerin ilk qurbanı olduğunu öyrədirdilər. Biz qorxudan cinayətkar olduq, məgər elə deyil? Avstriyada, belə demək mümkünsə, günahlardan təmizlənmə, etdiklərimizin əvəzini ödəmə yox idi, bu, qorxunc cinayət idi: ölkədən sürgün olunanların geri qaytarılması bir kimsənin ağlına gəlmədi. Avstriya yüz illər boyu məmurların cəmiyyəti olub. Bilmirəm, nədən alman rejissorları belə filmlər çəkmirlər. Aydındır ki, bizim filmlər ölkəyə sərt baxış, amansız tənqiddir. Həmin filmləri istənilən qərb ölkəsində çəkə bilərəm. Çünki qoyulan məsələlər bütün dünyaya aiddir. Ona görə də qərb insanının tənhalığından danışıram. Özümün də. Mən də heç bir qrupa aid deyiləm, Haneke kimi tənhayam.

[1] *Fritzlin* – 1984-ci ildən qızını zirzəmidə saxlayan və ona təcavüz edən avstriyalı Jozef Fritzl nəzərdə tutulur. Cinayətin üstü 2008-ci ildə açılıb

[2] *Aksionizm* – Sənət və reallıq arasında sərhədi silən incəsənət forması. Vyana aksionistləri ölkədəki sosial riyakarlığa və siyasi basqıya etiraz edirdilər

Ulrix Zaydl

– Avstriyada kino sənəti mədəniyyət landşaftında layiq olduğu yerdədirmi?

– Avstriyada hələ də kino teatrdan, operadan, musiqidən geridədir. 20 il əvvəl olduğu kimi. Film premyerasında çox nadir hallarda siyasətçi görürük.

– Bildiyimə görə, sənətə foto ilə başlamısınız.

– Uzun müddət foto ilə məşğul oldum, film çəkməyə gec başladım, film məktəbinə də gec getdim. Onda artq 26 yaşım vardı, çünki müstəqil şəkildə nəsə etmək imkanım az idi. Bu yenə də ailəmlə bağlıdır, ailəmizdə sənət peşə kimi müzakirə belə oluna bilməzdi. Qərar qəbul edənə kimi həm oxudum, həm də müxtəlif işlərdə çalışdım. İşləmək böyük həyat məktəbi oldu. Həftənin sonunda qazandığım pulu almaq əla idi.

Film məktəbində müəllim kollektivi müxtəlif tələbələrin istedadının inkişafına çalışmalıdır. Orda yalnız iki film çəkdim. Artıq ikincidə qalmaqal yarandı. Film Akademiyası iddia edirdi ki, bu, Vyana Film Akademiyasının nüfuzuna zərbədir. Onlar filmi az qala müsadirə etmək istəyirdilər, amma müəllif hüququ tələblərdə, material hüququ universitetdə idi. Öz pulumla filmin surətini çıxara bildim. O vaxtdan çalışıram ki, filmi müstəqil çəkim. İlk filmimi maliyyələşdirə bilmək üçün 7 ilim getdi. Amma bütün filmlərim uğurlu olub. İstədiyim hər filmi çəkirəm.

– Sizə təsir edən rejissorlar olub?

– Pazolini, Bunyuel, Erix fon Ştroheym, Jan Estaş, Tarkovski, Con Kassavetis, Hersog.

– Keçən ilin noyabrında 60 yaşınız bitdi. Ömrünüzün bu çağı barədə nə düşünürsünüz?

– Düşünrsən ki, ömür bitir və ölüm fikirlərini məşğul etməyə başlayır. ■

Almancadan çevirdi: Sevda Sultanova

Mənbə: *critic.de, afc.at, kurier.at, kultur-vollzug.de, press-play.at, kleinezeitung.at, filmgazette.de, tagesspiegel.de*

fokus

№ 01 (09) May 2013

Nəzəriyyə

Şahanə URFAN

SİLENTİUM

Səssiz kino və kinoda səssizlik

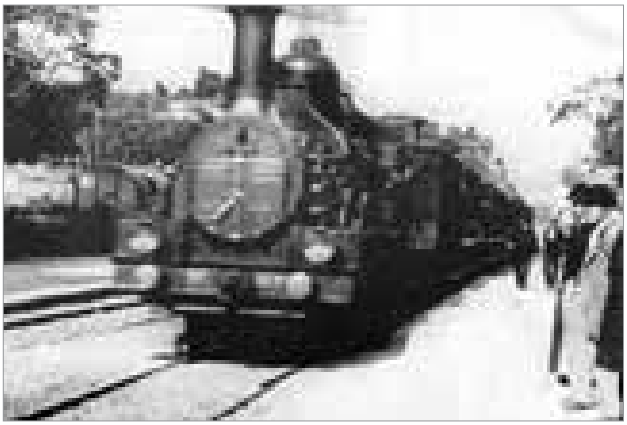
Rolan Bart "Yazının sıfır səviyyəsi" məqaləsində mətni, yazını susqunluğa gətirib çıxaran məqamları araşdırır – dilin nizamsızlığını şiddətləndirən dağılma prosesinin yazının sükutuna gətirib çıxaracağını qeyd edir. R.Barta görə, yazı tədricən möhkəmlənmənin bütün mərhələlərini keçib: ilk öncə nəzərdən keçirilən obyekt, sonra istehsalat və nəhayət qətl; indi isə o öz metamorfozunun son nöqtəsinə – yox olmağa gəlib çıxıb *[2]*.

№ 01 (09) May 2013

Tamaşaçıların sevimlisi Çarli Çaplin

İstər musiqidə, istər təsviri incəsənətdə, istərsə də ədəbiyyatda susqunluq artıq müəyyən keçilmiş mərhələlərin nəticəsidir. İncəsənət tarixinə nəzər yetirsək görərik ki, susqunluq, xüsusən modernizm dövrü eksperimentlərinin son nəticəsi kimi meydana çıxdı və bu susqunluq ədəbiyyatda boş səhifələrə, rəssamlıqda boş tablolara, musiqidə boş not vərəqlərinə – absolyut sükuta gətirib çıxartdı. Musiqidə Alle Alfons "Dahi karın dəfni üçün matəm marşı", Con Keyc "4'33" əsəri ilə sükutun ən gözəl simfoniya olduğu fikrini irəli sürdü; təsviri incəsənətdə Kazimir Maleviç "Qara kvadrat"ı ilə mütləq sükutun təsvirini verdi; ədəbiyyat "Heç nə kitabı" ilə ağ səhifələrdən ibarət əsərlər istehsalına başladı.

Kino bəlkə də incəsənətin yeganə sahəsidir ki, inkişaf susqunluqdan danışığa doğru gedib. Niyə məhz səsə yox, danışığa? Səssiz kino dönəmini xarakterizə edən əsas xüsusiyyət bu dövr filmlərində canlı danışıq prosesinin olmamasıdır. Səs isə fonda musiqi, səs-küy şəklində həmişə özünü göstərib. Lyumyer qardaş-



"Qatarın La-Syot vağzalına gəlib çatması"

larının "Qatarın La-Syot vağzalına gəlib çatması"ndan tutmuş Çarli Çaplinin lal filmlərinə qədər bütün nümunələrdə səs iştirak edir. Hazırda kino nəzəriyyəsində "səssiz kino" termini qəbul edilən olsa da, mübahisələr doğurmaya bilmir. Çünki bir çox xalqın dilində bu termin "səssiz" kimi yox, "lal" mənasında qəbul edilir. Fransız rejissoru və kino nəzəriyyəçisi Jan Mitri də məhz "lallıq" terminini müdafiə edərək "Səssiz kino heç də "səssiz" olmayıb, o, sadəcə danışmayıb" deyirdi.

J.Mitridən fərqli olaraq, Yuri Tınyanov kinonu nəinki səssiz, heç lal da hesab etmir. Onun fikrincə, yeganə lal incəsənət növü pantomimadır. Macar yazıçısı və kino nəzəriyyəçisi Bela Balaş da qeyd edir ki, əsl lal aktyorlar yalnız pantomimada olurlar, çünki səssiz kinoda qəhrəman danışır (mimiki ifadələr bizə bunu deməyə əsas verir) və biz bunu görürük, sadəcə onu eşitmirik. Pantomima isə təkcə qulaq üçün eşidilməz deyil, burada eyni zamanda gözlə də danışıq aktı müşahidə olunmur. "Çünki pantomima təkcə səssiz incəsənətin bir növü deyil, ümumiyyətlə, sükut incəsənətidir" *[1]*.

Fikrimizcə, "səssiz film" termini müəyyən tarixi dönəmi bildirmək üçün istifadə haqqı qazanır, nəzəri cəhətdən isə "lal film" termini özünü daha çox doğruldur.

Kinoya səsin gəlməsi nəticəsində universal dil (Kino dili) və montajın bütün qüdrəti itir, onun yerini, kino nəzəriyyəçisi Jan Mitrinin fikrinə görə, məqamdan məqama, məkandan məkana fasiləsiz keçid tutur ki, bu da səssiz kinonun özəl montaj xüsusiyyətlərinin itirilməsinə gətirib çıxarır *[3]*.

Yuri Lotman haqlı olaraq belə hesab edir ki, kino dili yalnız səsin gəlməsindən sonra formalaşmadı *[4]*. Lal filmin də özünəməxsus kino dili var və bu dil saf, qatışıqsız dilə daha yaxındır. Dilçilikdə ulu dilin əsasında duran prakod olduğu kimi, kino dilinin də prakodu məhz səssiz kinoda öz yerini alıb. Kino dilinin ilkin mənbəsi də məhz səssiz kinonun kod sistemidir. Bela Balaşın kinoda sükutun mahiyyətinə dair qeydləri də fikrimizi təsdiqləyir. O göstərir ki, yeni texnika, yəni kinoya səsin gəlməsi köhnə incəsənət növünə yaxşı xidmət göstərə bildi, ancaq səsin gəlməsi ilə özünəməxsus dilə malik yeni incəsənət növü yaranmadı *[1]*.

Rus ədəbiyyatşünası Boris Eyxenbaumun fikrincə, səssiz-danışıqsız filmin özündə belə danışıq iştirak edir ki, bu da tamaşaçının daxili nitqidir *[6]*. Belə ki, tamaşaçı özü filmin fraqmentlərini paralel olaraq daxildə "danışır", onlar arasında "əlaqə yaradır" və nəticəni də məhz özü üçün daxili nitq vasitəsilə ifadə edir. Real

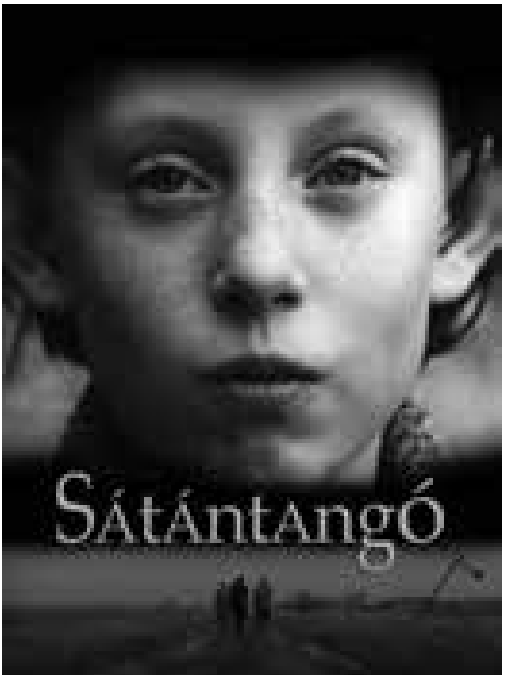
Çarli Çaplin

№ 01 (09) May 2013

olaraq gördüyü hər hansı əşyanın səsini daxilində imitasiya etmək məcburiyyətində qalır, bir növ kinonun səsini tamaşaçı özü yazır.

B.Eyxenbaumun "daxili nitq" nəzəriyyəsinə arxalansaq görərik ki, səssiz kino mütaliə prosesinə əks gedən bir proses ortaya çıxardıb. Əgər kitab oxuyarkən ilk öncə sözlər qavranılır və beyində müəyyən vizual zəncir qurulurdusa, səssiz kinoda, əksinə, qəbul vizuallıqdan başlayır, daha sonra daxili nitqə çevrilərək qavranılırdı.

Kinoya səsin gəlməsi həm də sükutu estetik həllə çevirdi. Səssiz filmdə sükutun bədii yükü, həlli önə çəkilə bilmirdi və bu məsələyə o qədər də əhəmiyyət verilmirdi. Çünki səssizlik bir norma idi. Çarli Çaplinin sükutu interpretasiyada rol oynamır, əksinə, bizi cəlb edən onun səs-küyüdür. Kinoya səsin gəlməsindən sonra isə sükut kino poetikasının bir priyomuna, kino qrammatikasının kateqoriyasına çevrilə bildi, estetik səviyyəyə qalxdı. Çünki səsli kinoda səssizlik xüsusi olaraq nəzərə çarpdırıldığından bizi öz arxasında dayanan kodu deşifrə etməyə vadar edir, səssizliyin yükünü araşdırmağa çağırır. Hətta B.Balaş bir qədər də irəli gedərək, sükutu özündə dramatizm daşıyan *HƏRƏKƏT* kimi qəbul edir və bu *HƏRƏKƏT*in akustik effektə malik olduğunu göstərir.



"Şeytan tanqosu", quruluşçu rejissor Bela Tarr

Sovet ədəbiyyatşünası Y.Tınyanov kinoda səssizliyi yaradan elementlərdən biri kimi musiqinin mövcud olmamasını irəli sürür *[5]*. Onun fikrincə, musiqini kinodan ayıran kimi dəhşətli sükut hökm sürəcək. Ancaq elə filmlər var ki, istər danışıq, istərsə də musiqinin iştirakına baxmayaraq, film sükutun poetikasına tabedir. Bela Tarrın "Şeytan tanqosu"nda ən səs-küylü rəqs səhnəsi belə laldır, əbədi sükuta məhkumdur.

Beləliklə, səssiz kino və kinoda səssizlik fərqli anlayışlardır: səssiz kinoda danışıq ünsürləri audio səviyyədə iştirak etməsə də, fraqmentlər arasında gedən subtitrlər görüntü vasitəsilə informasiyanı ötürür. Kinoda səssizlik isə müəyyən estetik yükə malik olub, rejissorun tamaşaçıya çatdırmaq istədiyi mesajı özündə ehtiva edir. Bu səssizliyin özü artıq səs-danışıqdır, bəzi məqamlarda isə hətta danışıqdan daha çox qışıqırıq, haraydır.

Devid Linçin "Malholland Drayv" filmində "Silentium" teatrında baş verən hadisələr isə sanki kinonun inkişaf tarixini tərsinə oxutdurur: səs var, görüntü yoxdur. "Burda orkestr yoxdur. Bütün bunlar səs yazılarıdır. Burda musiqiçilər yoxdur. Bütün bunlar illüziyadır. Sanki sən oxuyursan, hətta ətrafındakıları da buna inandıra bilərsən, buna özün də inanmağa cəhd edə bilərsən, ancaq mahnı sən

"Artist", quruluşçu rejissor Mişel Hazanaviçus

sussan da davam edəcək". Bu monoloq özlüyündə görüntünün – vizuallığın inandırıcılıq qabiliyyətini sıfra endirir, əsl mövcudluğun səsdə inikasını təsdiqləyir və beləliklə səssiz kinoya meydan oxumaq fikrinə düşür.

Artıq ötən əsrin 20-ci illərinin ortalarından başlayaraq səsli filmlər lal filmləri yavaş-yavaş sıxışdırıb istehsalatdan çıxardı və tarixə qovuşdurdu. 2011-ci ildə Mişel Hazanaviçus "Artist" filmi ilə yenidən lal film stilistikasına qayıtsa da

"Malholland Drayv", quruluşçu rejissor Devid Linç

№ 01 (09) May 2013

(halbuki B.Balaş "Kino: yeni incəsənətin təşəkkülü və mahiyyəti" (1968) adlı kitabında iddia edirdi ki, lal filmə qayıdış bir daha olmayacaq), zənnimcə, bu artıq ənənəvi lal film yox, sadəcə mövcud stilistikaya parodiya idi.

Qadınların sükutu

Lal filmin estetikası özlüyündə hər hansı audiolinqvistik dialoqu istisna etsə də, səsli filmlərdə həmçinin eyni konsepsiyanın priyom kimi istifadəsinə rast gəlinir. Qadın obrazlarının filmdə susqunluğa məhkum edilməsi daha çox müşahidə olunan məqamlardandır. Bu məqam özünü əsasən iki səviyyədə göstərir:

"Lornanın sükutu", quruluş Jan-Pyer və Lyuk Dardenn qardaşları

1. *Qadın qəhrəman danışır, fiziki olaraq ünsiyyətdədir, ancaq bu ünsiyyət yalnız linqvistik səviyyədə özünü göstərir. Vizual səviyyədə həmin qadının danışıb-danışmaması arasında o qədər də fərq yoxdur.*

Lars fon Triyer "Doqvill"inin qadın qəhrəmanı Qreys fiziki cəhətdən səssiz deyil, film boyunca ünsiyyətdədir – o danışır, kimlərisə nəyəsə inandırmağa çalışır, ancaq əslində susur. Çünki bu ünsiyyət həlledici məqama çevrilmir. Əsas ünsiyyət vizual səviyyədə gerçəkləşərək, Qreysin davranışı vasitəsilə müəyyənləşir. O yalnız filmin finalında "danışır" – film boyu səssizliyə məhkum olunmasının intiqamını alır, onu səssizliyə məhkum edənləri cəzalandırır və bu final Qreysin isterik monoloquna çevrilir.

Jan-Pyer və Lyuk Dardenn qardaşlarının "Lornanın sükutu" dramında sükut Lorna üçün yalandan qaçma vasitəsidir. Film boyu hər işin öhdəsindən təkbaşına gələn Lorna həlledici məqamda susmağa üstünlük verir: bu sükut bir neçə insana maddi qazanc gətirsə də, bir insanın məhvinə səbəb olur. "Happy end" filmlərinə meydan oxuyan Lornanın sükutunun nəticəsi travamatik olur – o öz sükutunun ahına tutulur və qalan ömrünü bu susqunluğunun əvəzini verməklə keçirmək fikrindədir.

2. *Qadın qəhrəman, demək olar ki, hər iki – həm linqvistik, həm də vizual səviyyədə sükut vəziyyətindədir və bu sükut qəhrəmanın təbii vəziyyəti kimi qəbul olunur.*

İnqmar Berqmanın "Persona"sının qəhrəmanı aktrisa Elizabet üçün sükut çoxsaylı rollarından biridir. Yalan danışmaqdan, qrimasdan qaçmağın yeganə yolunu susmaqda görən Elizabet bu üsulla özünümüdafiə mövqeyini möhkəmləndirir. Persona-maska ona oyun qaydalarını öz lal monoloqlarına tabe etdirməklə mövcudluğunu təsdiqləməyə kömək edir. Əslində Elizabetin əsas məqsədi də "fəaliyyət göstərmək yox, sadəcə mövcud olmaq" idi ki, bu məqsədə aparan yol onun üçün sükutun içindən keçir: "Mən düşünürəmsə, mövcudam" şüarı "Mən susuramsa, mövcudam"la əvəzlənir.

"Persona", quruluşçu rejissor İnqmar Berqman

Həsən Seyidbəylinin "Sən niyə susursan?" filmində Cəmilənin səssizliyi proqramlaşdırılmış sükutdur. Cəmilə anlayır ki, sükutu pozması "sistem"in işinin çökməsinə gətirib çıxara bilər. Bu sükut təbii, psixoloji amillərdən daha çox sosial səbəblərdən doğur. Yalnız "sistemdənkənar dünyalar"ın mövcudluğunun dərki ona sükutu pozmağa imkan verir.

Beləliklə, bu susan qadınlar öz susqunluqları ilə əslində nə etdiklərinin fərqindədirlər. Bu susqunluq onlara kinoda-oyunda qalmağa, mövcudluqlarını qoruyub saxlamağa kömək edir. Kinodan-oyundan qovulduqlarını hiss etdikdə isə əlahəzrət sükutun nəinki adi danışığa, daha çox isterik çığırtıya çevrilmək şansı anbaan artır. ■

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. *Балаш Б. «Кино: Становление и сущность нового искусства» М.: "Прогресс", 1968.*
2. *Барт Р. «Нулевая степень письма» URL: http://libfl.ru/mimesis/print/pismo.html*
3. *Делез Ж. «Кино» Издательство «Ад Маргинем», 2004*
4. *Лотман Ю. «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». "Ээсти Раамат"-1973*
5. *Тынянов Ю.Н. «Поэтика. История литературы. Кино» М., 1977*
6. *Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // «Поэтика кино. 2-ое издание «Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург-2001*

Rafiq QULİYEV

AZƏRBAYCAN SƏSSİZ KİNOSUNDA "VİZUAL NƏQL"in MÜKƏMMƏL FORMALARI

"Rejissorun «düşünən gözü» – kino-kamera ekran görüntülərinin tamamlanmış strukturu vasitəsilə tamaşaçını proqramlaşdırır, vizuallaşmış bədii obrazlar aləmini işıq-kölgə ləkələri vasitəsilə addımbaaddım izləyən seyrçi diqqətini istiqamətləndirir".

Sergey Daniel

Ötən əsrin 20-ci illərində kinoya göstərilən qayğı, maddi-texniki yardım, onun təbliğinə ayrılan diqqət yaradıcı insanlara geniş imkanlar açdı. Kütlələrin sevimlisinə çevrilən kinonu ərsəyə gətirən sənət adamları tamaşaçı auditoriyası ilə daha sıx əlaqə qurmaq, öz yaşantılarını onlarla bölüşmək üçün daha səmimi və inandırıcı nəql formalarına müraciət etməyə başladılar. Müəllif fikrinin ən anlaşıqlı və ən təsirli vizual nəql üsullarını montajın rəngarəng formalarında, kadr kompozisiyasının tərtibatında, onun ritmik quruluşunda, müxtəlif rakurslarda, optik sistemlərin xassələrində, qabartma vasitələrindən istifadədə, çeşidli işıqlandırma sxemlərində, kameranın hərəkətində və nəhayət, kinematoqrafık təsvirin obrazlı dilində, simvol və metaforalarda axtaran sənətçilər səssiz kinonun daha mükəmməl "danışıq tərzi"ni formalaşdırmağa başladılar.

Doğrudur, bəzi sənətkarların öz yaradıcılıq üslubunda həmin vasitələrdən, eləcə də metafora və rəmzlərdən həddən artıq istifadə etməsi kino dilini xeyli sadələşdirir, məzmunun səthi anlamına gətirib çıxarırdı. Hər halda, vizual ifadə vasitələrinin genişləndirilməsi istiqamətində atılan hər addım, bir fakt kimi, o dövr səssiz kinosu üçün mütərəqqi hal idi. Nəzərə alınmalıdır ki, həmin illərdə yaradılan ekran əsərinin hədəf kütləsini təşkil edən tamaşaçı auditoriyasının

təsvir mədəniyyəti, kino görüntülərini qavrama qabiliyyəti də fərqli idi. Keçirdiyi hiss və həyəcanı, yaşantılarını, iradəsini və nəhayət, özünü bu filmlərdə görən milyonlarla tamaşaçının qəlbinə səmimiliyi və inandırıcılığı ilə yol açan kino artıq "insan ruhunun mühəndisi"nə [95, s. 182] çevrilirdi.

"Görümlü obrazlar" vasitəsilə kütlələrə təsir etmək iqtidarında olan səssiz kinematoqrafiya mədəni-maarif funksiyalarını yerinə yetirərək, cəmiyyətin həyatında əhəmiyyətli rol oynamağa, digər problemlərin həlli ilə yanaşı, yeni mədəni modelin qurulmasında iştirak etməyə başlamışdı. Yeni vəzifələr daha mükəmməl vizual nəql formaları tələb etdiyindən, bu sahədə daha cəsarətli axtarışlar aparan mütəxəssislərin, yaradıcı insanların kinoya gəlişi zərurətini yaratmışdı.

Ona görə də 1929-cu il yanvarın 11-də ÜİKP MK-nın "Kino kadrlarının gücləndirilməsi haqqında" sərəncamında [87, s.82-85] sosialist cəmiyyəti quruculuğunun bütün sahələrində əldə olunmuş uğurları yetərincə təbliğ edə bilən yeni və yerli kadrların, rejissor və ssenariçilərin kinoya cəlb olunması məsələsi xüsusilə qabardıldı. Bolşevik ideoloqları hesab edirdilər ki, "...sovet kinosu öz inkişafı ilə fəhlə və kəndlilərin artan tələbatına cavab verə bilmir, sosialist cəmiyyəti quruculuğunun inkişaf sürətindən xeyli geri qalır" [82].

Baş verən hadisələrə kinematoqrafçıların təcili və birmənalı reaksiyasını tələb edən, filmlərin bədii səviyyəsinin yüksəldilməsini təxirəsalınmaz konkret məsələ kimi onların qarşısında qaldıran həmin sərəncamlar sənətçiləri müasir həyatı daha dərindən və hərtərəfli öyrənməyə, ekran əsərlərində sosializm realizmi və xəlqilik mövqeyindən çıxış edərək, yaradıcılıq üslublarını genişləndirməyə, köhnəlmiş səthi təbliğat üsullarından imtina etməklə, daha inandırıcı və kəsərli yeni forma axtarışlarına səsləyirdi.

Dövlət tərəfindən incəsənətin bu sahəsinə göstərilən qayğı həmin illərin səssiz kinosunun inkişafında müstəsna rol oynadı. Kinematoqrafıyanın maddi-texniki bazası xeyli gücləndirildi, sovet kinoaparatlarının və lentlərinin istehsalına başlanıldı, film çəkilişlərinə daha çox yerli kadrların cəlb olunmasına diqqət artırıldı. Azərbaycanda milli kinooperator məktəbi də məhz həmin mərhələdə yarandı. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan səssiz kinosunda ən mükəmməl kinematoqrafik təsvir formaları da həmin dövrdə, yəni 1930-cu ildən etibarən cilalanmağa başladı. Bu mərhələnin bitkin bədii forma, mükəmməl vizual nəql üsulları, ifadəli işıq rəsmi, çeşidli montaj üslubu baxımından daha ciddi təsir bağışlayan, müstəqil yaradıcılıq fəaliyyətinə başlamış kinorejissor Mikayıl Mikayılovun quruluş verdiyi "Lətif" bədii fılmi, aktual mövzunun peşəkar ekran təcəssümü olmaqla yanaşı, milli kinomuzun yeni inkişaf mərhələsinin əsasını qoydu. Lakin bu fılmin məhz həmin illərdə ekranlara çıxması digər zərurətlə də bağlıdır.

"Kollektivləşmə"yə çağıran "Lətif"

Ötən əsrin 20-ci illərində bolşevik iqtidarının kəndlərdə keçirdiyi kollektivləşmə siyasəti 30-cu illərin əvvəllərində son mərhələyə qədəm qoymuşdu. İlk illərdə qolçomaqları sıxışdıran, son mərhələdə isə bu zümrənin ləğv edilməsinə qərar

№ 01 (09) May 2013

verən kommunistlər yerlərdə ciddi müqavimətlə üzləşdilər. Bu müqavimət əyalətdə daha kəskin xarakter alır, silahlı qarşıdurma ilə nəticələnirdi. Ortabab kəndlilər öz zəhmətləri hesabına illər uzunu yığdıqları əmlakı kasıblarla bölmək istəmir, kolxoz hərəkatında iştirak etməkdən imtina edir və bəzi hallarda silahlı müqavimət göstərirdilər. Qarşıdurmanı zəiflətmək, kəndliləri bu siyasətin uğurlu nəticələr gətirəcəyinə inandırmaq məqsədilə aparılan təbliğat kampaniyasında da kinonun "ecazkar dili"ndən istifadəyə qərar verildi.

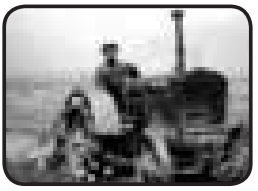
1929-1936-cı illər ərzində müxtəlif studiyalarda S.Eyzenşteyn, A.Dovjenko, Q.Kozintsev, L.Trauberq, S.Palavandişvili, İ.Savçenko və başqa tanınmış kinorejissorların quruluş verdikləri "Köhnə və təzə", "Torpaq", "Tənha", "Jujunanın cehizi", "Qarmon" kimi bədii fılmlər çəkildi, "Yeni Həyat", "Yeni Yol", "İşıqlı Sabah" adlı kolxozların quruculuğuna, sosialist kəndinin zəhmətkeşlərinə həsr edilmiş çoxsaylı sənədli lentlər və kinojurnallar buraxıldı. Kinorejissor Mikayıl Mikayılovun öz ssenarisi əsasında çəkdiyi "Lətif" bədii fılmi də məhz həmin mövzu ilə bağlı ekran əsərlərindən biri oldu.

Azərbaycan kəndində həyata keçirilən kolxoz quruculuğundan, ucqar kəndlərdə yaranan yeni iqtisadi münasibətlərin zəhmətkeş insanların psixologiyasına, dünyagörüşünə təsirindən bəhs edən filmdəki hadisələr gəlişi ilə kəndin sakit və sabit həyatını pozan traktorla başlayır və əsərin azyaşlı qəhrəmanı Lətifın taleyi fonunda cərəyan edir. Kollektiv əməyin uğurlu nəticələrini görən kəndlilərin kolxoza kütləvi axınını zəiflətmək üçün yerli qolçomaqların əl atdıqları fıtnə-fəsadın şahidi olan, dərk etmədiyindən ilk zamanlar onun iştirakçısına da çevrilən balaca Lətif baş verənlərin məntiqini anladıqdan sonra keçmiş ağasınm, traktorun hissələrini oğurlayıb kənddə kolxoz quruculuğunun qarşısını almağa çalışan "sinfı düşmən"in və onun əlaltılarının məkrli niyyətlərini ifşa edir.

Sovet kinoşünaslığında "müasir mövzuların mənimsənilməsinə ilk cəhd", "sovetləşmənin ilk on ilində Azərbaycanın iqtisadi, sosial sahələrində baş verən dəyişikliklərin, yeni istehsal münasibətlərinin, insanlar arasında yaranan fərqli münasibətlərin təcəssümü" [42, s. 16] kimi xarakterizə edilən "Lətif" ekranlara çıxdıqdan sonra mətbuatda ciddi tənqidə məruz qalmışdı. Məqalələrdə qeyd edilirdi ki, "...fılmdəki sinfı mübarizə konflikt kəskinliyi ilə seçilmir. Sinfı düşmənlərin münasibətləri dəqiq təyin edilmədiyindən, kənddəki təbəqələşmə hiss olunmur. Qolçomağın əlaltılarına təsirinin sosial səbəbləri açılmayıb. Ümumiyyətlə, qolçomaqlığın kökləri müşahidə olunmur. Onlarla mübarizə çox sadə görünür və kolxoz asanlıqla yaradılır. Filmin fabulasının seçimi də uğurla aparılmayıb" [76, s. 7]. Əlbəttə ki, ekran əsərinə belə tənqidi yanaşmada ideoloji çalarlar aydın görünür. Amma obyektivlik naminə qeyd olunmalıdır ki, müəlliflər fılmin ekran həllində, həqiqətən də, səthiliyə yol vermiş, hadisə və obrazları inkişafdan məhrum etmişlər. Epizodların sadə quruluşu, zəif aktyor oyunu qəhrəmanların yaşantılarının, psixoloji durumunun açılmasında, onların baş vermiş hadisələrə, bir-birinə münasibətlərində sxematikliklə nəticələnmişdir. Elə həmin mərhələdə, yəni 1930-cu ildə A.Dovjenkonun quruluş verdiyi, ucqar sovet kəndində kolxoz quruculuğu mövzusuna toxunan "Torpaq" səssiz fılmi daha uğurlu ekran həllini tapmış və sənət əsəri səviyyəsinə qədər yüksəlmişdir.

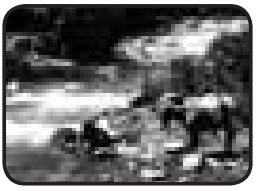
Bununla yanaşı, rejissor Mikayıl Mikayılovun və kinooperator İvan Tartakovskinin kinohekayə janrında çəkdikləri səssiz fılm yüksək fotoqrafık keyfıyyətli çeşidli görüntülərə, Azərbaycan kinosu üçün yeni olan vizual nəql formalarına malik olduğundan, tədqiqat üçün böyük maraq doğurur.

Gözəl təbiət mənzərələri, dağlar qoynunda yerləşən kəndin təsvirləri, çay kənarında qablara su dolduran oğlan uşağının – Lətifın görüntüləri ilə başlayan fılmdəki ilk kadrlar cilalanmış kompozisiyaların tərtibi, çəkiliş nöqtələrinin və vaxtının seçimi, naturada işıqlandırma üslubundan, eləcə də optik qabartma vasitələrindən məharətli istifadəsi ilə yadda qalır. Filmin əvvəlində müəlliflərin müraciət etdikləri kinematoqrafık təsvir rəmzi xarakter daşıyır, yəni "kadr-trop" [78, s.28] funksiyasını yerinə yetirir və sübh şəfəqlərini qarşılayan ucqar dağ kəndinə – Xaldana "Kollektivləşmənin şəfəqləri" kolxozunun gətirəcəyi gələcək olaylardan, kəndlilərin ənənəvi həyat tərzini dəyişdirən hadisələrdən xəbər verir. Bu görüntülər kəndə traktorun gəlişi ilə pozulan sabit həyat tərzinin rəmzi, fılm boyu gərginləşən sinfı mübarizənin proloqudur.

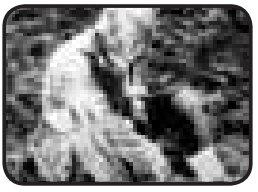


Kinooperatorun yüksək peşə məharəti ilə qurduğu tarazlaşdırılmış kompozisiyalar tamaşaçıya konkret ovqat aşılamaqla yanaşı, müəllif fıkrini daha anlaşıqlı edir. Kənd mənzərələrinin bu cür kompozisiya həlli fılmdəki şəhər epizodunu əks etdirən ekspressiv kadrlardan xeyli fərqlənir və daha sonra yeni məzmun alaraq, özünü xüsusi formada göstərir.

Təsvir dərinliyini artırmaq, tamaşaçı diqqətini istiqamətləndirmək məqsədi daşıyan tündləşdirilmiş, fokusdan çıxarılmış ön və işıqlandırılmış, aydın görünən arxa planlar operator tərəfindən istər natura, istərsə də pavilyon çəkilişlərində dəfələrlə və eyni ustalıqla istifadə olunmuşdur.



Səpindən sonra tarlada əyləşib tərini silən kəndlinin yorğun gözlərindən sual oxunur; kəndə ilk traktorun gəlişi onun dözülməz əməyini yüngülləşdirəcəkmi? Yaddaqalan bu görüntünü torpağın üzərində dərin izlər buraxaraq irəliləyən traktorun dişli təkərləri əvəz edir. "Dədə-baba qaydası" ilə torpağı şumlayan kəndlilərin görüntüləri ilə paralel montaj üslubunda rejissor Mikayıl Mikayılovun verdiyi traktorun daha effektiv iş metodları həmin suala təsirli və inandırıcı cavabdır. Gəlişi ilə kəndə böyük ümidlər gətirmiş traktor illərdən bəri min bir əziyyətə qatlaşan rəncbər əməyini yüngülləşdirə bilər. İllərin əziyyətindən yorulmuş, dərin fıkrə dalmış əkinçi təkdir, traktorun arxası ilə inamla addımlayan, böyük həvəslə səpin aparan kəndlilər isə bütün kadrlarda qrup halındadırlar və kollektiv əməyin sevincini yaşayırlar. Kadrdaxili vizual informasiya müəllif yozumunu məhz bu üsulla işarələyir.



№ 01 (09) May 2013

Ucsuz-bucaqsız zəmilərin birində təsərrüfatı nəzərdən keçirən sağlam cüssəli gənc kolxoz sədri ucqar kənddə qurulan yeni həyatın nümayəndəsidir və qolçomaqlara qarşı mübarizənin önündə gedir. Həmin səhnələrin istər ekran həllində, istərsə də aktyor oyununda müəlliflərin plakatçılığa meyli aydın hiss olunur və bu, "...dövrün qarşıya qoyduğu tələblərdən doğurdu. Həmin illərdə ədəbiyyatın da, kino sənətinin də qarşısında yeni sovet kəndinin təsviri, xüsusilə kolxoz quruluşunun təbliği və buna qarşı çıxan qolçomaqların ifşası mühüm bir vəzifə idi. İstər "Torpaq", istərsə də "Lətif" filmlərindəki oxşar epizodlar və kadrlar eyni hədəfə atəş açırdı, eyni məqsədə xidmət edirdi" [25, s.99].

Kinooperator İ.Tartakovskinin çəkilişlərdə istifadə etdiyi işıqlandırma üslubu da diqqətəlayiqdir. Natura obyektlərində, eləcə də portretlərdəki kölgəli hissələri görünən etmək məqsədilə işlədilən doldurucu işıq selinin tənzimlənmiş miqdarı, istifadə olunmuş ikitərəfli və əks işıqlandırma üsulları, gecə çəkilişlərində qurulan effektli işıqlandırma sxemləri filmdəki hadisələrin ifadəliliyini artıraraq, konkret məqsədə xidmətdədir. "Tövlə" və "Dəmiryol vağzalı" səhnələri işıqlandırma üsulları, kompozisiyanın tərtibi və montaj üslubu baxımından daha uğurla həll olunmuşdur. Obrazın səssiz vücudu kadr dərinliyində daha intensiv işıq seli ilə işıqlandırılmış qolçomaq əlaltılarının hərəkətlərini seyr etməyə mane olmur. Əksinə, bu səhnədə istifadə olunmuş kinematoqrafık təsvir vasitələri tamaşaçı diqqətini məlum fakta yönəldir. Rejissorun müraciət etdiyi montaj üslubu isə hadisələrin gərginliyini, janr elementlərinin ifadəliliyini xeyli artırır. Qeyd olunmalıdır ki, Azərbaycan kinosunda ilk dəfə istifadə edilmiş həmin montaj üslubu əsasında rejissor M.Mikayılov bu səhnəni üç hissəyə bölmüş və hadisənin xronoloji ardıcıllığını Lətifın yaddaşı vasitəsilə filmin müxtəlif səhnələrində canlandırmaqla konkret məzmunun açılmasına çalışmışdır.

Kadrdaxili dinamikanı artırmağa imkan verən çəkiliş üslubundan "Lətif böyük şəhərdə" epizodunda da uğurla istifadə edən müəlliflər tamaşaçıya "avtomobil qəzası" həyəcanını yaşatmağa müvəffəq olmuşlar. Həmin epizodda aşağı nöqtədən lentə köçürülmüş möhtəşəm bina önündə tənha dayanmış və onu heyrətlə seyr edən balaca Lətifin yuxarı rakursdan çəkilmiş çəlimsiz vücudu "kadr-rəmz" funksiyasını daşıyaraq bütün səhnənin qayəsini açır. Azərbaycan səssiz kinosunda ilk dəfə istifadə olunmuş bu və digər çəkiliş üsulları milli kino sənətinə fərdi yaradıcılıq üslubu, yüksək təsvir mədəniyyəti ilə seçilən, daha mükəmməl kinematoqrafık təsvir və nəql formalarına yiyələnmiş sənətkarların gəlişindən xəbər verirdi və filmin "Dəmiryol stansiyası" səhnəsinin ekran həlli bu qənaəti bir daha təsdiqləyir.

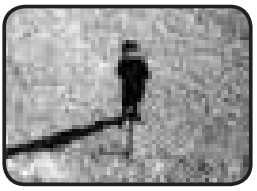
Həmin epizodda müəlliflərin müraciət etdikləri dinamik kompozisiyalar, montaj üslubu və effektli işıqlandırma üsulları vasitəsilə canlandırılmış kadrların hər biri yüksək peşəkarlıq nümunəsi kimi ümumi səhnənin bədii, eləcə də ideya tamlığına xidmət edir və bitkin kompozisiya hüdudlarında öz yerini tutaraq konkret funksiyanı yerinə yetirir.

...Tənha lampanın işığı altında oturmuş Lətif boş stansiyada təkdir. Əsən küləyin həmlələrinin təsiri altında yellənən lampanın yaratdığı hərəkətli işıq ləkəsi vağzaldakı sükutu pozur. Ustad rəssam əli ilə çəkilmiş işıq-kölgə rəsmi – "vizual effekt" səssiz görüntülərdəki lampanın hərəkətini sanki səsləndirir, onu "eşidilən" edir, tamaşaçıda konkret ovqat formalaşdırır, Lətifın yaşantılarının təsirliliyini artırır. Zülmət qaranlığı yaran işıq şüaları, parıldayan polad relslər sükutu pozan

qatarın yaxınlaşmasından xəbər verir. Bayaqdan bəri kimsəsiz qalan stansiya səs-küylü insan kütləsinin burulğanına çevrilir. Hər kəs vaqonlarda öz yerini tutmağa tələsir. Lətifsə yenə tənhadır. O heç kəsi maraqlandırmır. Yalnız parovozun maşinisti onu başa düşür və traktorçu peşəsini öyrənmək istəyən Lətifı şəhərə aparmaq qərarına gəlir. Növbətçinin çaldığı zəng, kadrı bürüyən tüstü, hərəkətə gətirilən təkərlər, kadr önündən ötüb keçən perronun və uzaqlaşan qatarın görüntülərindən sonra perron yenidən boşalır. Külək həmlələrinin yellətdiyi lampa, həmişəki kimi, öz hərəkəti ilə kimsəsiz stansiyanın döşəməsində işıq ləkəsinin rəsmini cızır. Lətif perronu tərk etmişdir.

Ustad rəssam əli ilə vizuallaşdırılmış, yüksək peşəkarlıqla lentə köçürülmüş, energetikası ilə "lal" kadrları "səsləndirmiş" vizual ifadə vasitələri ilə zəngin olan "Lətif" fılmi, təəssüf ki, həmin dövr Azərbaycan kinosunu araşdıran tədqiqatçıların xüsusi diqqətinə layiq görülməmişdir. Bədii keyfiyyətinə, kinematoqrafık vizual dil üslubuna görə həmin illərdə "Azərdövlətkino"nun nəzdində istehsal edilən "İlk komsomol buruğu", "Qızıl kol", "Nikita İvanoviç və sosializm", "Direktiv bant", "Əlsiz adamlar" fılmlərindən daha peşəkar təsir bağışlayan ekran əsəri bu günə qədər ciddi təhlil obyektinə çevrilməmişdir. Halbuki fılmin ayrı-ayrı səhnələrində bitkinliyi ilə seçilən kadrların hər biri yüksək sənət əsəri təsirini bağışlayır və ən mükəmməl kinematoqrafik təsvir formalarının təcəssümüdür.

Beləliklə, kinematoqrafik təsvir dilinin, vizual plastikanın tərkib hissələrinin formalaşması istiqamətində aparılan axtarışlar "Bismillah", "Gilan qızı", "Hacı Qara" və "Sevil" kimi ekran əsərlərində davam etdirilmiş, kinematoqrafık təsvirin 1930-1936-ci illəri əhatə edən təşəkkül prosesinin üçüncü mərhələsində çəkilən "Lətif" fılmində daha mükəmməl vizual formaların meydana gəlməsi ilə nəticələnmişdir. 1932-ci ildə istehsal olunmuş "İyirmi altı komissar" filmi bu mənada xüsusilə əhəmiyyətlidir. ■



Aydın DADAŞOV

KİNODA DEMOKRATİYA MODELİ

Milliyyətcə çex olub, ikinci dünya müharibəsində atasını Buhenvald, anasını Osventsim əsir düşərgələrində itirməklə faşizm, 1968-ci ilin Praqa hadisələrindən sonra iki azyaşlı əkiz oğlanlarından, həyat yoldaşından vaz keçməklə kommunist basqılarına məruz qalan rejissor Miloş (Jan Tomas) Formanın (1932) Amerikada Ken Kizinin eyniadlı povesti əsasında 1975-ci ildə çəkdiyi "Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən" (One Flew Over the Cuckoo's Nest) (ssenari müəllifləri Lourens Hauben, Bo Holdmandır) filmi demokratiya uğrunda mübarizənin uğurlu modelini yaradır. "Dəlilik metodları" məqaləsində "Filmdəki klinika müalicə olunmayan ruhi xəstələrin azadlıqlarının da məhdudlaşdırıldığı məkan kimi göstərilir"[1] yazan tədqiqatçı rejissor Tina Batler ekran əsərinin nüvəsindəki rüşeymi göstərir. Səhər-səhər qapıların, əl-ayağa bağlanmış kilidlərin açılışı, dərmanların paylanması mühiti açılan ruhi xəstəxanaya yeni gətirilən xəstənin qandallardan azad olması ilə şadyanalığı yeni ab-havanı önə çəkir. Davakarlığına görə beş dəfə həbs olunmuş, on beş yaşlı qızı zorladığından sonuncu dəfə həbsxanada yatmış Rendl Makmerfinin (Cek Nikolson) əməllərinə bəraət qazandırmaq, xəstələri təsir dairəsinə salmaq, diaqnoz qoyan həkimi ələ almaq bacarığı personajın psixoloji imkanlarını nümayiş etdirir. Və xəstələrin mənəvi problemlərini müzakirəyə çıxaran tibb bacısı Retçedin (Luiza Fletçer) yaratdığı qalmaqalı soyuqqanlı müşahidəsi Makmerfinin daxili iradəsini, passiv müqavimətini üzə çıxarır.

Amerikanın demoqrafik zümrə fərqliliyini təmsil edən xəstələr arasından zənci Vaşinqtonun etirazına baxmayaraq seçdiyi hərəkətsiz, reaksiyasız, ağır dəli hesab olunan boybuxunlu hinduya, basketbol topunu səbətə atmağa səbrlə vadar edən Makmerfi özünün ali qayəsini dolayı yolla üzə çıxarır. Paralel olaraq əlil arabasındakı xəstənin çəliyi ilə

[1] Tina Butler, The Methods of Madness. news. mongabay.com/ may 6, 2005.

“boks armudu”nu döyəcləməsi ətalətli mühitdəki həyat eşqinin alovlanmasından xəbər verir. Şərti pul vahidini təmsil edən siqaretlərlə maddi maraq oyadaraq kart oyununa cəlb etdiyi xəstələri öz mənafelərini qurmağı öyrədən Makmerfi məqsədini reallaşdırmaq yolunda növbəti addım atır. “Mən burada fikirlərimi, düşüncələrimi eşitmirəm” mətnini səsləndirən musiqiyə üsyan edən Makmerfi demokratiyanın ilkin şərtini diqqət mərkəzinə gətirir. Xəstələrə zorla qəbul etdirilən naməlum həblərə qarşı çıxmaqla qrafiki dəyişərək televizorda beysbol çempionatına baxmaq tələbini səsə qoyduran Makmerfinin passiv halsızların səsvermədə iştirak etməmələri – auditoriyanın passivliyi hesabına xanım Retçedə uduzması gözönü qarşıdurmanı səciyyələndirir.

Uduzan Makmerfinin yerindən tərpətmək istəsə də, gücünün çatmadığı əlüzyuyana güc gəlməsi məqsədi diqqət mərkəzinə gətirir. Artıq madam Retçedin açıq müzakirələrinə, standart müalicəsinə müqavimət, çempionata baxmaq istəyənlərin çoxalması xəstəxanadakı oyanışdan xəbər verir və növbəti səsvermədə halsızlar arasından, nəhayət ki, əlini qaldırmaqla hindunun qələbəni təmin etməsi çoxluğun qələbəsinə şamil edilir. Ancaq iclasın bağlandığını bildirməklə həlledici səsi saymayan xanım Retçedin müqavimətindən sonra televiziya ekranındakı yad təsvir üzərində apardığı reportajla qələbənin immitasiyasını yaradan Makmerfi şərti qələbəni təmin edir. Beləliklə, sərbəst bazar, azad söz, müstəqil seçki kimi demokratiya təməllərinin tətbiqi mühiti canlandırır. Baş həkimin, komissiyanın sağlam hesab edərək mühitdən uzaqlaşdırmaq istəyinə rəğmən, başladığı işi sona çatdırmaq niyyətli Makmerfi ideyası uğrunda ölümə getməyə hazır olan xarakteri səciyyələndirir. Hindunun çiyninə qalxmaqla xəstəxananın hündür hasarını keçməsi, sükanı arxasında əyləşdiyi avtobusu marşrutdan çıxartması, yolüstü götürdüyü xanım tanışı Kendiyə dostlarını psixiatriya institutunun həkimləri kimi təqdim etməsi, gəmi ilə balıq ovunda iri balığı tutması, Makmerfinin xəstələrə azadlığı dadızdırması hürriyyətin tərənnümünə çevrilir. Təqib olunan gəminin tutulmasına baxmayaraq, bu hadisədən sonra köhnə idarəçilik təməli sarsılan xəstəxanada Makmerfinin yaratdığı basketbol komandasının həyata davamlılığı ümumi mənzərəni dəyişir. Halsızlarla birgə oyuna qoşulan boy-buxunlu hindunun əlini uzatmaqla rəqib komandanın atdığı topun səbətdən keçməsinə mane olması yaranan ümumi canlanmanı təsdiqləyir.

Hovuzdakı xəstələrə əlindəki dəyənəklə nəzarət edən sanitarın buranın xəstəxana olduğunu xatırlatması ilə ora könüllü düşənləri qaçmağa təhrik edən Makmerfinin barışmaz ziddiyyəti hadisələri gərginləşdirir. Və artıq xəstələrin istirahət saatlarında və günlərində yataq otaqlarının bağlı olmasına, siqaretlərinin əllərindən alınmasına etirazları pozulan hüququn dərki kimi səciyyələndirilir. Bütövlükdə avtoritarlığa qarşı çıxan filmdəki “üsyanda” pəncərə arxasındakı siqareti götürmək üçün şüşəni sındırmaqla zədə alan Makmerfi inzibati amirliyin zorakılığının qurbanına çevrilir. Lal-kar olmadığı üzə çıxan hindu ilə Kanadaya qaçmağa qərar verən, bədəninə elektrik cərəyanını yeridildikdən sonra özünü halsızlığa vurmaqla xanım Retçeddə məmnunluq yaradan Makmerfi hadisəliliyi artırır. Artıq xəstələrlə dialoqa girmək məcburiyyətində qalan xanım Retçed mühitdə yaranan balansın təsdiqinə çevrilir və məhz bu məqamda televiziya efirindən “Berlin səddinin yarılması” barədə operativ informasiyanın getməsi qlobal hadisəni ekvivalent kimi önə çəkir. Sağlam atasının başına gətirilənləri xatırlayan hindunun qaçmaqdan imtina etməsi fonunda, rüşvətlə gözətçini ələ alaraq Kendini rəfiqəsi Roza ilə birgə xəstəxanaya buraxdırmaqla, sanki Berlin

divarının yarılmasını təkrarlayan Makmerfinin xanım Retçedin mikrafonunu əlinə götürərək ayağa qaldırdığı xəstələri şəraba, rəqsə qonaq etməsi hadisələri yeniləşdirir. Və ruhu təzələnən ümidsiz xəstə Billinin bəyəndiyi Kendi ilə cinsi əlaqəsinə inzibati amirliyin müdaxiləsi, xanım Retçedin gəlişi ilə baş alıb gedən kütləvi zorakılığa qarşı müqavimət göstərənlər arasında artıq tam sağalan Billinin sərbəstliyi yeniləşən cəmiyyət modelini təqdim edir. Xanım Retçedin psixi təsiri ilə mənəvi zərbə alan Billinin ölümündən sonra dağ kimi güclü olduğunu deyən hindunun cəzalardan sındırılan Makmerfiyə: "Səni də özümlə aparacağam" desə də, ağzına balış basıb öldürdükdən sonra inzibati amirliyin simvoluna çevrilən ağır əlüzyuyanı yerindən qaldırıb barmaqlıqlı pəncərədən bayıra atması, xəstəxananı su basması istibdada qarşı mübarizədən xəbər verir.

"İskusstvo kino" jurnalının 1988-ci ilin 8-ci sayındakı "Tarixçə maraqlı danışılmalıdır" məqaləsində "Öz filmini yaratmaq üçün sənətkara cəsarət, hətta hünər gərəkdir" , "Ssenari yazanda hesab edirəm ki, film üçün əsas ssenaridir, yerdə qalan vacib deyil, aktyor seçəndə isə gözəl və peşəkarların üzərində dayanıram, çəkəndə isə yalnız çəkiliş barədə düşünürəm, montajda da həmçinin"[1] deyən Miloş Forman özünün peşəkar üslub göstəricilərini açıqlayır. Ən yaxşı film, rejissor, ssenari, iki aktyorun ifasına görə beş "Oskar"a layiq görülən bu film (təqdimetmə mərasimində Miloş Formanın yeddi ildən bəri görüşmədiyi əkiz oğlanları da iştirak edirdilər) sənətkara dünya şöhrəti qazandırdı və ötən əsrin ikinci yarısında kinoda demokratiya modelinin uğurlu həllini yaradan Miloş Forman özünün "Saç" (1979), "Reqtaym"(1981), "Xalq Larri Flintin əleyhinədir" (1996) filmlərində də bu mövzunu davam etdirdi.

* * *

Doqquz ölkənin kino şirkətlərinin birgə layihəsində özünü "Allah ölüb" deyən Nitşenin pərəstişkarı saymaqla, şərlə dolu bu dünyadan tanrının xəbəri olmadığını bildirən, ekran əsərlərində həyatın düzənini insanların öz ixtiyarına buraxan Lars fon Triyerin öz ssenarisi ilə çəkdiyi qeyri-adi formatlı, biçimli, az büdcəli bir məkanda cərəyan edən, modernizm cərəyanının psixoloji dram janrındakı "Doqvill" (İt kəndi mənasındadır) filmində (2003) demokratiyaya yeni baxış nəzərə çarpır. "Novıy mir" jurnalının 2003-cü il 11 sayında film haqqında Natali Sivirlinin "Edam olmaz bağışlamaq" məqaləsindəki ""Doqvill" filmi özlüyündə ad kimi cadəcə həllini tapmayan çaşdırıcı linqivistik paradoksdur ki, vergülü harada qoymaq özünü itirən tamaşaçının ixtiyarına buraxılır. Filmin

"Qu quşu yuvası üzərindən uçarkən", quruluşçu rejissor Miloş Forman

[1] Милош Форман: История должна быть рассказана интересно. ж. Искусство кино 2001, №12.с.178.

quruluşu mövcud məntiqi dayaqları dağıtmaqdan ibarətdir. Fon Triyerin filmin kino normalarını dağıdan etik, tamaşaçı həyəcanını tərpədən estetik, qlobal geosiyasi işarənin üçölçülü təzyiqi vəziyyəti daha da çətinləşdirir"[1] təəssüratı ekran əsərinin strukturunu açmaqla yanaşı, sənətkarın niyyətini, qayəsini də açıqlayır. Müəllifin peşəkar üslubunda Konstantin Stanislavskinin "yaşantı" deyil, Bertold Brextin "göstərmə" teatrı şərtiliyindən aktyor plastikasını önə çəkən Yeji Qratovskinin "kasıb teatr" ənənəsindən istifadəsi müəllif fikrinin, düşüncənin önə çəkilməsinə şərait yaradır. Teletamaşa estetikasında işlənən filmin mühitində real avtomaşınlar istisna olmaqla Doqvillin, "Qarağaclar" küçəsinin, çarəsiz sakinlərin yaşadığı evlərin, təhlükədən xəbər verən kilsə zənginin, gizlənmək imkanı yaradan istifadəsiz kömür şaxtasının, tapdanan giləmeyvə kollarının və sonradan canlanacaq itin rəsmlərinin təbaşirlə çəkiliş pavilyonunun qara döşəməsinə əks etdirilməsi abstrakt məkanın şərtiliyini önə çəkir. Antonio Vivaldinin passiv musiqisi ilə yanaşı, bölmələr arasında baş verəcək dəhşətlərin vertovsayağı sözlə yazılması əsas fikrin cəmlənməsinə şərait yaratmaqla təsvirə birbaşa aid olmayan, illüstrasiyadan uzaq kadrarxası mətnin dramatizm təminatı üç saatlıq bu filmi birnəfəsə qəbul etdirir.

1930-cu illərdə Amerikanın Böyük Depressiya dövrünü əhatələyən bu filmdə ölkədə söz sahibi sayılan mafiya ilə polisin təqibinə məruz qalan Qreys (mərhəmətli mənasındadır) adlı gənc qızın, sonradan məlum olduğu kimi, mafioz atasından qaçaraq özünə sığınacaq tapdığı bu kənddə insanların maddi və mənəvi ehtiyac içində yaşamaları onların zorakılığına bəraət qazandırır. Açılan atəş səsləri ilə kəndə gələn Qreysin ümumi səsvermə yolu ilə qorunması demokratiyanın zahiri göstəricisinə çevrilir. Mafiya ilə birgə polisin də axtardığı müstəqilliyin təcəssümü sayılan Qreysin qorunması prosesinin eybəcərləşməsi məntiqi əsaslarla həllini tapır. Təhlükəyə məruz qalan Qreysə sığınacaq vermək, və yaxud qovmaq məsələsinin ciddi müzakirəsinin on nəfər yaşlı sakinin hər birindən asılı olması, müsbət qərarın qəbulu problemin zahiri həllini səciyyələndirir.

İnsanlara güvənən Qreysə iki həftəlik sığınacaq verilməsi ilə demokratiyanın ilkin qələbəsi təəssüratını yaradan, sonradan əsas dramaturji hadisələrdə tədricən çözülən dağlar qoynundakı bu kiçik qəsəbədə hər hansı yeniliyin gözlənilmədiyi, istənilmədiyi bir şəraitdə stabilliyin sona çatması dialektik görünür. Hələlik bir sətir də yazmayan, qorxaqlığı tədricən üzə çıxan yazıçı-filosof Tomla irqçiliyini gizlətməyə çalışan adaşı – təqaüdçü-həkim atası, məlahətli, özündənmüştəbeh Liza ilə daim şaşkidə uduzan kal qardaşı Billi, hər həftə fahişəxanaya qaçan sürücü Ben, Zənci Oliviya ilə xəstə qızı Cuna, korluğunu boynuna almayan Cek Mekkey, alma becərməklə qızları zorlamağı birləşdirən Çakovla on yaşlı Ceyson kimi ərköyün, simasız uşaqlar böyüdən psevdointellektual arvadı Vera, üçqat baha satdığı giləmeyvə piroqu ilə rəqabətsiz biznesini quran Cincer, Qloriya bacıları da daxil olmaqla 15 yaşlıdan, 7 uşaqdan ibarət naşükür əhalinin tədricən hakimiyyətin gücünü duyan fürerlərə çevrilmələri "qiyamət gününü" yaxınlaşdırır. Möhlət başa çatdıqdan sonra cüzi dolanışıq xərcini çıxartmaq naminə evlərdə işləməyə məcbur olan, qazandığı cüzi pula Cincerin dükanından xırda keramik fiqurlar almaqla Doqvillə bağlandığını göstərən Qreysin başı üzərindəki təhlükənin sovuşduğu məqamda onun bankın qarətində günahkar sayılaraq axtarışı barədə şəkilli elanlar asan polis hadisələrin soyumasına imkan vermir. Filmin sonunda arxasınca sürüdüyü ağır təkərə zəncirlənməklə hüquqsuz qula çevrilən Qreysin

[1] Натальи Сивирли. Казнить нельзя помиловать. ж.Новый мир. 2003, №11. с.124

№ 01 (09) May 2013

"Doqvill", quruluşçu rejissor Lars Fon Triyer

hökm sahibinə çevrilməsi ilə məzlumlara istəklərini diktə edən avtoritar təfəkkürlü bəsit, özündən müştəbehlərin haqlı cəzasına çevrilir. Finaldakı fotoşəkillərin ötən əsrin 30-cu illərindəki Amerika depressiyasının reallığını canlandırması mövzu həllinin sənədliliyini təsbit edir. Kommunist əqidəli ailədə böyüməklə tədricən özünə qapanan liberalistə çevrilən, heç zaman olmadığı ABŞ mühitini təhlil edən danimarkalı müəllifin bildirdiyi kimi, filmin əsas ideyası "hakimiyyəti qazanan kəs ədalətli və rəhmdil olmalıdır" prinsipidir. "Doqvill"dən sonra "Manderley" (2005), "Vaşinqton" (2007) filmləri ilə "Amerika imkanlar ölkəsidir" triologiyasını başa çatdıran Lars fon Triyerin "Doqvillsiz dünya daha yaxşı görünər" prinsipi ilə filminin amansız finalında bütün canlıların məhvinə rəğmən, Moisey adlı itin yaşam hüququ qazanması inkişafın sıfırdan başlayacağına dəlalət edir.

Filmi B. Brextin "Üç quruşluq opera" əsərinə bənzədən "İskustvo kino" jurnalının 2003-cü il 9-cu sayındakı "Doqvilldən xeyirxah adam" məqaləsində digər əsərlərlə bənzəyiş axtarmaqla "düzəlməsi mümkün olmayanı dağıtmaqla dünyadan intiqam almaq prinsipini önə çəkən Lars fon Triyerin yozumlu partlayışa doğru gedən bu epik əsərini təxribatın hökmlü, harmonik rejissor partiturasına bənzətməsi, diqqəti "yaşmaq" deyil, "göstərmək" prinsipli yumşaq aktyor oynuna, hadisələrin inkişafını müşayiət edən işığın dəyişkənliyinə, uşaqsayağı sadəlövh sehrli mizanlara, Con Hertin acıdil müəllif təhkiyəsinin pıçıltısına, qeyriadi gözəllik simvollarının əvəzlənməsinə yönəldən sənətşünas Zara Abdullayeva istinad etdiyi B. Brextin: "Epik teatr bütün hissiyyatı süpürür. Bununla belə, təfəkkürü hissiyyatdan ayırmaq olmaz" deyib, "Epik teatr hissiyyatı qovmur, onun yaratdıqlarının tədqiqi ilə kifayətlənmir"[1] qənaətini önə çəkərək, "Personajları romantizm çalarlı "Üç quruşluq opera"da cinayətkar Mekki–bıçağı sevdiyi fahişə, sonra isə polisin böyük rüşvət istədiyini hesab edən arvadı, "Doqvill"dəki cinayətkarı və "fahişə"ni isə ona vurulan əxlaqlı, hamını mükəmməlliyə çağıran sosial xəyalpərvər ələ verir" müqayisəsi ilə qabardır.

1930-cu illərdə Amerikanın Böyük Depressiya dövrünü əhatə etməsi sondakı sənədli fotoşəkillərdə təsdiqlənən bu filmdə Nikol Kidmanın oynadığı baş

[1] Зара Абдуллаева. Добрый человек из Догвиля. Искусство кино №9-2003. с. 78.

qəhrəmanın ucqar kənddə, guya ki, xoş niyyətlə işlədilməsinin, zorlanıb təhqir edilməsinin demokratik dəyərlər fonunda həyata keçirilməsi ənənəvi prinsiplərin müasir dövrdə işləmədiyini üzə çıxarır. Mafiya başçısının qızı olması filmin sonunda üzə çıxan bu qadının qocalar və uşaqlar da daxil olmaqla hamını güllələtməsi kütlə deyilən ümidsiz insanlarda katarsis yaratmaqla onları zorakılığa təhrik edir.

22 iyul 2011-ci ildə Norveçin Utoyya adasında 70-dən artıq insanı qətlə yetirən ultrasağçı terrorçu Anders Breyvikin "Doqvill" filminin təsiri altında kütləvi qırğın törətməsinə Lars fon Triyerin təəssüflənməsi bu ekran əsərinin təsir gücü ilə yanaşı, rejissorun sosial məsuliyyətini də nümayiş etdirdi. "Politiken" qəzetinə müsahibəsində Avropanın xilası naminə 1576 səhifəlik videomanifesti *You Tube*-a yükləyən terrorçu Anders Breyvikin filmin mənəvi qayəsini düzgün anlamadığını bildirməklə filmi deyil, immiqrantlığa və islama sərt münasibət göstərən Danimarka Xalq Partiyasının sağ qanadını günahlandıran, əslində dünyanın dəyişməsini tələb edən Lars fon Triyeri tutarlı müddəalarla müdafiə edənlər də tapıldı. "Seans" jurnalının 27-28-ci sayındakı "Balaca cəngavər" məqaləsində: "Məgər biz özümüz mütləq dəyərlərimizlə o qədər qaragüruh olduq ki, artıq obrazlılığı anlamaq iqtidarında deyilik? Münasibətlərin, baxışların müxtəlifliyini qəbul etmirik? Məgər terrorçu fundamentalistlərin biri şovinist ruhlu millətçilərə çevrildi? Lars fon Triyer bu günümüzün Dostoyevskisidir. Bəli, rus ədəbiyyatının klassiki nədəsə irticaçı, əsəbi, cəhalətpərəst olsa da, o bizə yetkin və təhsillilərin ağlında dəyişiklik törətməyən, anlamadığımız, dialektikası çətin bədii əsər yaradıb"[1] yazan Tomas Beltser mütərəqqi mövqedə durmaqla yanaşı, əslində elitar və kütləvi sənətlər arasında sənətin yoxluğuna qarşı çıxanları da cavablandırdı.

* * *

Peşəkar təhsili olmayıb, 32 yaşına qədər kinoya maraq göstərməyən Cənubi Koreya rejissoru Kim Ki Dukun (1960) öz ssenarisi əsasında çəkdiyi, rəsmi olaraq vidalaşsa da, yenidən qayıtdığı kinematoqrafda sayca 18-ci filmi olan "Pyeta" filmi (2012) gəncliyində sənaye emalatxanasında çalışdığından insanla mexanizm əlaqəsinin qeyri-təbii birliyini tapa bilən müəllifin uğurlu sənət eksperimentinə çevrilir. Rejissor bu filmi ilə Buonarroti Mikelancelonun 24 yaşında dövlətçilik anlamındakı müqəddəsliyə itaət Allahı sayılan Pyetanın şərəfinə 1499-cu ildə Romada yaratdığı, əsli Vatikanın müqəddəs Pyotr kilsəsində saxlanılan, 1972-ci ildə özünü İsa adlandıran macar əsilli Avstraliya geoloqu Laslo Totun külünglə hücumuna məruz qalandan sonra şəffaf qoruyucu altında qorunan "Pyeta" əsərinin müasir nümunəsində artıq skeletə çevrilmiş Məryəm ananın qucağında özünü təsvir edən belçikalı heykəltəraş Yan Fabre sayağı həmin mövzunun müasir yozumunu verir.

Mikelancelonun "Pyeta"sının rüşeymini cücərdən eyni adlı filmin ilk epizodda səhər yuxudan durub özünü qucaqladığı balışa boşaldan 30 yaşlı heyvani tələbatlı Li Kan Donun (Li Çjon-Çjin) xidmət etdiyi kredit şirkətinin min faizlə bir ay müddətinə verdiyi borclarını yığmaq naminə kəsici, deşici alətlərdən, mexanizmlərdən istifadə etməklə, yüksəklikdən atmaqla amansızlıqlardan, qan tökülməsindən, sümüklərin qırılmasından, əzaların itirilməsindən ibarət qeyri-adi iş gününə başlaması filmi erotika deyil, informasiyanın fasiləsizliyini təmin edən detektiv çalarlı əcaib triller janrına yönəltməsi qeyri-adi hadisəlilik prinsipi

[1] Томас Белъцер. Маленький рыцарь. Сеанс № 27-28 2006 с. 141.

üzərində bərqərar olur. Seul yaxınlığındakı bəsit halda sənayeləşmiş gecəqondularda, tikilməmiş yarımçıq binaların beton döşəməsi üzərində, dağılmış vaqonlarda, polietilen çadırlarda yaşayıb çalışmağa vadar olan, yalnız borc hesabına dolanan kasıb sənətkarların zorakılıq altında bədən üzvlərini itirməklə qazandıqları sığorta hesabına borclarını ödəmələri müqəddəs dövlət büdcəsinin talanmasına yol açan vəhşi kapitalizmin iç üzünü göstərir. Mühitin eybəcərliyi fonunda övladını atıb illərdən sonra qayıdan ilahi gözəl anası Mi Sunu (Min Su Ço) tanımaq istəməyib nəcisini yedizdirməklə pilləkənlərdən atan, onun ayaqları arasına əllərini soxub: "Deməli, mən çıxdığım yerə qayıda da bilərəm?" sualını verməklə zorlamaqdan belə çəkinməyən Kan Do mənəviyyatsız vəhşi kapitalizm quduzluğunun təzahürünə çevrilir. Beləliklə, yaşamaq naminə vasitə olduqda xoşbəxtliyin, məqsədə yönəldikdə bədbəxtliyin simvoluna çevrilən pul dramaturji modelin hərəkətverici qüvvəsi kimi azad fərdlərdən ibarət cəmiyyət quruculuğuna əngəl törədən əsas maneə rolunu oynayır. Qurbanlardan birinin kor anasında götürdüyü dovşanın avtomaşın axınında məhvi, evə sellofan torbadakı suda gətirilib akvariuma atılan ilanbalığının tavada qızardılması günahsız qurban fenomeninin simvolik həllinə çevrilir. Anasının, hamilə qadının, övladının güzəran qayğısını çəkən günahsız qurbanlarla robotsayağı zalım zülmkarın qarşılaşdırılması fonunda cərəyan edən hadisələrdə oğlunun xilasını ali məqsədə çevirən, övladına qarğışa dözməyib müşahidə etdiyi cəza mexanizminə də qoşula bilən ana, ideyası uğrunda ölümə getməklə qədim yunan faciəsinin xarakterini yaşadır. Və gələcəyi şübhə altına alınan mühitin, toplumun yalnız mövcud qaydaların dəyişəcəyi təqdirdə xilasını səciyyələndirir. Əkdirdiyi ardıc ağacının altında basdırılmasını vəsiyyət etməklə oğlunu heyrətləndirərək çıxış yolu axtaran ana təbiətə qovuşmaqla, mənəvi təmizlənməni diqqət mərkəzinə gətirməklə, buddizmin dzen fəlsəfəsinə söykənməklə "Dünyanı gözəllik xilas edər" prinsipini əks etdirir. Əməlləri ilə tamaşaçı nifrəti qazansa da, əvvəldən axıra kimi ekranda gərilmiş yay kimi gücünü itirməyən Kan Do filmin insanın dolğun yaşayışı üçün ehtirasın vacibliyi ideyasını təklif olunan vəziyyətlərdə doğruldur.

9 oktyabr 2012-ci il tarixli "Arqumentı i faktı" qəzetində İrina Şipilovanın "Kino pul deyil, ilk növbədə rejissorun cəhdidir" məqaləsində filmlərinin süjetini əsasən ölkəsindəki "Xəbərlər zamanı" teleproqramından götürdüyünü deməklə ölkəsindəki informasiya sərbəstliyinə də toxunan, hələ rejissorluğa başlamadığı ötən əsrin 90-cı illərində Mikelancelonun Vatikanın müqəddəs Pyotr kilsəsində saxlanılan möhtəşəm "Pyeta" heykəlinin təsirinə düşməklə, oğlunu itirən ananın dərdini, kədərini, ümidini duyduğunu bildirən Kim Ki Dukun "Ssenari haqqında düşünərkən gözlərim önündə canlanan həmin əsərlə yanaşı, Seul yaxınlığından axan Çxonqeçxon çayının ətrafındakı kustar sənaye mühitində yaşayan fəhlələrin obrazlarını pul, ailə, din müşküllərində birləşdirməyi qət etdim"[1] açıqlaması ilə əbədi mövzuların yaranma prosesindəki əlaqələrin zəncirvariliyini və əlbəttə ki, özünün vətəndaş qayəsini bəyan edir.

23 noyabr 2012-ci ilin "Kommersant" qəzetindəki "Yas tutulan borc" məqaləsində: "Yaradıcılıq böhranından çıxmaqla içərisində çoxsaylı festival mükafatları düzülən rəflə birgə, pişiyi, məişət əşyalarından savayı, qəhvədan, tapança düzəltdiyi çilingər dəzgahı da olan çadırda keçirdiyi tərki-dünya, pinti sərxoş, qəzəbli nəğməli həyatı barədə videomaterial ilə Kann festivalına qatılmaqla Emir Kusturitsadan "Məxsusi baxış prizi alan" Kim Ki Dukun "özünü bədnam etmək-

[1] Ирина Шипилова. Кино - это не деньги, а в первую очередь драйв режиссёра. г.Аргументы и факты. 09.10.2012

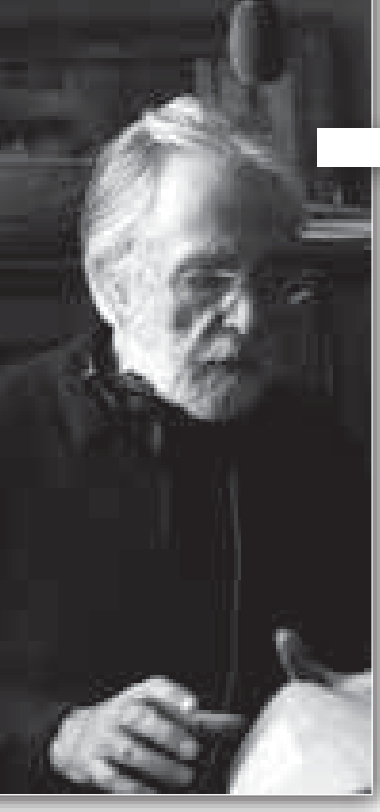
dən çəkinməməsinə"[1] heyrətlənən Andrey Plaxovun "Sonra o müasir kapitalizm qurbanları barədə "Pyeta" filmini ərsəyə gətirdi" yazmaqla müəllifin həyat tərzinin peşəkar üslubuna təsirini göstərir.

18 dekabr 2012-ci il tarixli "Rossiyskaya qazeta"dakı "Ana üçün "şir" məqaləsində Janna Vasilyevaya müsahibəsində isə: "Hesab edirəm ki, insanın daimi marağı olmasa, tam gücü ilə yaşaya bilməz" deyən Kim Ki Duk "Pyeta" filmini hər kəsin heç olmasa ömründə bir dəfə duyduğu, xilası mümkünsüz olan ağrı və qüssənin aradan qaldırılması cəhdi barədə yaratdığını bildirir və "Ağ rəngi göstərmək üçün qaradan istifadə etmək gərəkdir"[2] deməklə peşəkar üslubunun əsas mahiyyətini açır. Əlbəttə ki, əzazil Kan Donun müqabilində doğulacaq övladının xatirinə iki əlindən keçməyə hazır olan gitaraçı oğlan gələcək uğrunda mübarizənin carçısıdır. İcra mexanizminin sələmçiliyin ən yüksək fiqurunu da heyrətləndirməsi, insanın, ailənin, cəmiyyətin məhvi hesabına göydələnlərin ucaldılması fonunda ekranda canlanan Mikelancelo "Pyeta"sı əgər bu qanunsuzluq davam edərsə, məhvə məhkum ediləcək müqəddəs dövlətin simvoluna çevrilir. Sonda Kan Do ilə doğmalaşdığı məqamda öz intiharı hesabına yaxınını itirmək ağrısını duydurmaqla övladının mənəvi təmizlənməsinə nail olan ana xeyrin şərə qələbəsinin Kim Ki Duk analogiyasızlığını yaradır. Özünü tikilməkdə olan beton binadan atan anasına məzar qazarkən özü üçün toxunulduğunu zənn etdiyi köynəyi torpağın altında tapdığı qurbanının əynindən çıxarıb geyən Kan Donun ağac əkdikdən sonra özünü qarmaqlı zəncirlə qurbanlarından birinin xanımının yük avtomaşınının altına bağlamaqla ölümü qəbul etməsi, tikilməkdə olan müasir şəhərə doğru asfalt yolda uzanıb gedən qan izinin fonunda günahın bağışlanmasına çağırış kimi qadın nəğməsinin səslənməsi artıq tanıdığımız cinayətkarsız dünyanın qismən də olsa mənən təmizlənməsini səciyyələndirməklə katarsis yaradır. XVIII əsrdən xristianlığın geniş yayıldığı ölkəsində "bütün günahları bağışlayan bu dini qəbul edən" Kim Ki Dukun filmində Ölmüş İsanı qucağına alan Məryəm ananın heykəlinin ixtibas kimi ekrana gətirilməsi Avropa mühitinə uğurlu mesaj kimi səslənir. Kim Ki Dukun əyalət təfəkküründə uyğun sentimentallıq və sərt naturalizm fonunda insani münasibətlərin, ünsiyyət modelinin yeniliyi, analogiyasızlığı ilə də yadda qalan bu filminə görə 2012-ci ildə 69-cu Venesiya festivalında qazandığı "Qızıl mükafat"ını 84 yaşlı anasına bağışlaması da maraqlı təəssürat yaradır. ■

"Pyeta", quruluşçu rejissor Kim Ki Duk

[1] Андрей Плахов. Оплаканный долг. Газета "Коммерсантъ", 23.11.2012

[2] Жанна Васильева "«Лев» для мамы" Российская газета. 18.12.2012



"Xalqlar, xalq olaraq əhəmiyyət daşımırlar, onlar sadəcə xam maddədir"

Herman Von Kesserling

Toğrul ABBASOV

HANEKENİN AVROPASI

19-cu əsrdə Avropadakı "Şərq sərgiləri"ndən çıxıb onu canlı-canlı görməyə gedən avropalı yazıçı Gerard de Nerval gözlədiyi Şərqi tapa bilməyib, bundan doğan kədərini birlikdə opera dekorasiyaları hazırladığı dostu Teofil Qotyeyə məktubunda bölüşür: "...sənə, həqiqətən də, burdakı səhnəni təsəvvüründə canlandıracaq görüntülər yollamaq istəyərdim, ancaq... ən yaxşı Şərq qəhvəxanaları yalnız Parisdədir". Bir çox avropalı kimi, xəyallarında uydurduğu dünyanın heç də həqiqətlə ayaqlaşmadığını, daha doğrusu, həqiqət deyilən nəsnənin heç də bu qədər asan əldə edilə bilmədiyini görən yazıçı onun təmsili ilə təsəlli tapır. Nerval "həqiqi Şərqi" tapa bilməməyin heyfini sənətdən çıxaracağını məktubunun sonunda böyük məmnuniyyətlə qeyd edir. "Həqiqi Qahirəni, ...məndən qaçan Şərqi operada tapacağam"[1] – Nervalın təəssüflə vurğuladığı bu sözlər modern avropalı təfəkkürünün də açarlarındandır. Modern tarixin beşiyi olan, həm kapitalizmi, həm kommunizmi, həm müstəmləkəçiliyi, həm antiimperializmi, həm milliyyətçiliyi, həm kosmopolitizmi və bunlar kimi çağdaş ədəbiyyatımızın bütün terminlərini borclu olduğumuz qitə, təbii ki, hər şeyin "əslinin" özündə olduğuna inanacaqdı. Ancaq bu qatı orientalist təfəkkürün əks-qütbü də yenə özünə Avropanın qucağında yer tapa biləcək. 19-cu əsrdə Fransa-İngiltərə mənşəli işğalçı imperialist düşüncə Avropanın bir üzüdürsə, ona ən kəskin müxalifəti yaradan

[1] "Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi" Timothy Mitchell, syf 70, çev. Z.Altok, İletişim yay. 2001

Alman Romantik hərəkatı qitənin digər üzüdür. Buna görə də modern Avropa bir tamlığın, bütünlüyün deyil, ziddiyyətlərin, əks-idealların ocağıdır. Və həm də bu ziddiyyətlərdən paralanan bədəninin ağrılarını sənətlə müalicə edə biləcəyini düşünənlərin.

Mixael Haneke də bu əks-qütblü Avropanın tam ortasında durub, kamerasını onun dərin çatlarına quran rejissordur. Ancaq onun kamerasının 20 ildən çoxdur ki, ilmək kimi toxuduğu bu Avropa təkcə təfəkkürün deyil, əxlaqın ziddiyyətini də mərkəzə qoyur. Onun hər filmində tamaşaçını rahatlıq tapmağa qoymayan, tamaşaçını da filmlə bütünləşdirən bir sual var: hər şeylə təmin olunmuş isti evlərimizdə dünyanın geridə qalanını saymadan xoşbəxt yaşamaq mümkündürmü? Şiddət üzərində qurulmuş bir dünyada izolyasiya edilmiş komfortlu burjua həyatı necə yaşana bilər?[1]

Hanekedən təxminən yarım əsr əvvəl "Əxlaq Fəlsəfəsinin Problemləri"ni (1963) yazan Teodor Adorno "Bu gün əxlaq dediyimiz hər şey dünyanın təşkili məsələsilə iç-içə keçib. Hətta düzgün həyat axtarışının düzgün siyasət üslubu axtarışı olduğunu belə deyə bilərik" söyləyirdi. Çünki Adornoya görə, "...həyatın özünün bu qədər şəkilsizləşdiyi, bu qədər çarpıdılmış olduğu bir dünyada heç kim düzgün həyatı yaşaya biləcək vəziyyətdə deyil"[2].

Hanekenin filmlərinin ortasından keçən incə xətt də sanki bu sözləri pıçıldayır tamaşaçının qulağına. İlk filmi "Yeddinci Qitə"də (1989) hər şey ilə təchiz

---

[1] Bu sualları ilə bir növ "Fransız Yeni Brutalizm" kinosunun da əsasını qoyan Haneke özündən sonra bu sualları didikləyən rejissorlar Fransua Ozon, Qaspar Noe, Katrin Breyan və başqalarının "atasıdır". Daha ətraflı bax : "The Cinema of Michael Haneke" edited by Ben Mccan and David Sofra.Columbia University Press, 2011.

Həmçinin "burjuanın komfortlu izolyasiya"nın əxlaqi ziddiyyətlərinin anladılmasında hisslərin vəziyyətlərlə (situations) deyil, sözlərlə nəql edilməsilə bağlı Fransız Yeni Dalğası ilə Haneke kinosu arasındakı oxşarlıqlar üçün bax : "Love, Death, Truth- Amour" by Roy Grundman. http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/love-death-truth-amour/

[2] "Ahlak Felsefesinin Sorunları", TheodorW. Adorno, syf. 172, çev. T.Birkan, Metis yay, 2012.

№ 01 (09) May 2013

olunmuş Anna və Jorj cütlüyünün addım-addım öz intiharına getməsi başqa necə izah edilə bilər? İstehlak cəmiyyətinin ucsuz-bucaqsız vədlərinin ortasında karyeraları, isti yuvaları və hər cür "əmtəələri" olan bir ailənin ətraflarına şiddət saçaraq ölümə yuvarlanmaları düzgün həyatın imkansızlığı deyilmi? Kameranın insan üzlərindən və mimikalarından çox əşyalara və metallara fokuslanması, ölərkən belə ailənin TV qarşısında uyuması, bu çıxışsızlığın köklərinə dair ipucları verir. Triologiyanın ikinci filmi "Benninin Videosu"nda (1992) isə uşaqlarının cinayətini ört-basdır etmək istərkən özləri də bu cinayətin şəriyinə çevrilən valideynlərin timsalında Avropa orta sinif ailəsinin etikasını hesaba çəkir Haneke. "Səhv həyat düzgün yaşana bilməz" yazırdı Adorno digər əsərində. Bu filmdə də öldürən silah əsasən istehlak cəmiyyətinin media və video kimi vasitələri olsa da, filmin sətir aralarında başqa bir Avropa da mövcuddur. Yeniyetmə oğullarını bir müddət bu cinayətdən uzaqlaşdırmağa çalışan valideynləri onu dörd günlüyünə Misir tətilinə göndərirlər. Şərqi təkcə məkan olaraq deyil, bir anlayış olaraq da dincəlmənin, şəhvətin, ekzotikanın və ibtidai təmizliyin yeri olaraq quraşdıran qərblinin bu "gizli günahı"nı da tərs şillə kimi onun özünə qaytarır Haneke. Yeniyetmə səfərdən qayıtdıqdan sonra valideynlərini ələ verir. Hanekenin bu tərs manevri Edvard Saidin artıq klassikaya çevrilmiş "Orientalizm" əsərindəki fikirləri ilə paralel irəliləyir. Qərbin Şərqlə bağlı bütün anlayışlarının köntöy və uydurulmuş olduğuna diqqət çəkən Said bunun bir hegemon münasibətdən qaynaqlandığını yazır : "...Avropa mədəniyyətinin ən əsaslı tərkib hissəsinin, tam da bu mədəniyyəti – həm Avropada, həm Avropadan kənarda – hegemon edən şey olduğu önə sürülə bilər: avropalı olmayan xalqlarla, mədəniyyətlərlə müqayisə edildiyində, avropalı kimliyinin digərlərindən üstün olduğu fikri. Buna bir də Avropanın Şərqlə əlaqədar düşüncələrinin – Şərqin geriliyi qarşısında Avropanın üstünlüyünü təkrarlayıb duran...düşüncələrin hegemonluğu əlavə olunur"[1]. Haneke avropalının təsəvvüründəki Şərq və şərqli fikrini, multikultura altında gizlənən irqçiliyi digər filmlərində ("Naməlum Kod"(2000), "Gizli"(2005)) daha da inkişaf etdirəcək.

"Varlıq və Heçlik"in "Baxış" bölümündə Sartr, görülməyin ekzistentalist və ictimai tərəflərini incələyərək "başqasının baxışına məruz qalmağın yad bir dünyada insanı kölgə kimi izləyən bir baxışa mıxlanıb qalmaq, o baxışı içsəlləşdirmək mənasına gəldiyini" deyir. İnsan geyinərək çılpaqlığını gizlətmək, utancdan xilas olmaq, bir növ görülmədən görmək haqqına sahib olmaq istəyir. Görülmədən görmək ayrıcalığına sahib olmaq iqtidarın peşəsidir. Buna görə də insan baxışın obyekti deyil, təkcə subyekti olmaq, görünən deyil, sadəcə görən olmaq istəyir[2]. Beləcə Sartr 1948-ci ildə Leopold Senqhorun çapa hazırladığı Afrika şeir antologiyasına yazdığı girişdə fransız oxucusuna belə səslənir: "Görülməyin nə mənaya gəldiyini sizin də hiss etməyinizi istəyirəm. Çünki ağ insan üç min ildir görülmədən görmə ayrıcalığına sahibdir".

Haneke də "Gizli"də ağ avropalının görmədən görülməyini onlarda nə hiss oyandırdığının ardınca gedir. Bu Avropada keçmiş həmişə gizlindir və indinin həqiqətinin içindədir[3]. Ağ avropalının qorunaqlı yuvasında gizlətdiyi bu keçmiş, o, "görülən" olduqca, kameranın obyektinə çevrildikcə, qısacası, "indinin həqiqəti" ortaya çıxdıqca aşkarlanır. Kafkasayağı bir labirintdə "görülməyinin" səbəbini

[1] "Şarkiyatçılık" Edward W.Said. Syf17.çev B.Ülner, Metis yay. 2005

[2] "Varlık ve Hiçlik" J.P.Sartre,syf 344-402, çev.T.Ilgaz,G.Eksen, İthaki yay.2010

[3] "The Cinema of Michael Haneke" edited by Ben Mccan and David Sofra.pg 2.Columbia University Press, 2011.

"Ağ lent", quruluşçu rejissor Mixael Haneke

axtaran obrazlar həm də yenə Kafka qəhrəmanları kimi cəzalarının səbəbinin də izinə düşür. Ancaq kafkasayağı mühit təkcə bu filmin çərçivəsinə deyil, ümumilikdə Haneke kinosuna aiddir. Buna görə də Hanekenin Kafkanın "Qəsr" romanını da filmə çəkməyi təsadüfi deyil (1997).

Haneke filmlərinin kafkasayağı strukturu (eyni Kafka romanlarında olduğu kimi) bir tərəfdən onu sürreal ve distopik bir Avropa yaratmağa ("Qurdun Vaxtı", 2003) sürüklərkən, digər tərəfdən Avropanın mərhəmətsiz tarixinin köklərinə dair daha realist filmlər çəkməyə yönləndirir ("Ağ Lent", 2009). Əgər ilk film Avropanın qeyri-müəyyən zamanda, qeyri-müəyyən səbəblərlə yaşadığı çöküşün nəticələrilə bağlıdırsa, ikincisi, əksinə, məlum zamanda, məlum çöküşün (nasizm) köklərinə gedib çıxır. Birinci dünya müharibəsindən əvvəl bir Avstriya kəndində kimin törətdiyi məlum olmayan cinayət təşəbbüslərinin izini sürərkən, əslində nasizmin təməlinə enmiş oluruq. Haneke də Georq Çorm kimi nasizmi sadəcə totalitarizmlə açıqlamağa çalışılmasına etiraz edirmiş kimidir[4]. O bizə bir növ Adornonun sözlərilə səslənir. Faşizmin dayanaqlarını təkcə siyasi hakimiyyətdə deyil, öz uşaqlığında axtaran Adorno məktəbdə, sinif yoldaşları arasındakı faşizm cücərtilərinin zehninə necə həkk olunduğundan yazır "Pis Yoldaş" essesində. Və sözlərini "Faşizm uşaqlığın qarabasmasını reallaşdırmışdı" deyə bitirir[5].

Haneke üçün bu qədər bölüb parçaladığı, "iç orqanlarının" şifrəsini verdiyi Avropanı birləşdirən bir şey də var: musiqi. Bu, təkcə yaralı ruhunu musiqi ilə sağaltmağa cəhd edən, ruhunun dərin iztirablarını musiqidə gizlətmiş "Pianino Müəlliməsi"nin musiqisi deyil, həm də ölümü və sevgini bir Şubert bəstəsinin müşaiyəti ilə yaşayan qoca Avropanın musiqisidir. "Avropanın ortaq dili ars nova olaraq adlandırılan musiqidir" yazırdı Denis Morrier[6]. Son filmi "Sevgi"də (2012) biri xəstə, digəri isə ona baxmağa məhkum musiqi müəllimi cütlüyün mərhəmətsiz və şəfqətli hekayəsi, həm də Avropanın bu ortaq dilinin hekayəsidir. Annanın xəstəliyində Jorja təsəlli verən nə övladının, nə şagirdinin varlığıdır. Təkcə musiqi onu bu amansız reallıqlardan uzaqlaşdırıb bəzən keçmişin, bəzənsə var olmayan bir zamanın baş oxşayan qucağına aparır. Bəlkə də buna görə də Jorj evini həmişəlik tərk edərkən Hanekenin zehnindəki Avropa utopiyasını da canlandırır. Son epizodda ilk dəfə atasının kreslosuna oturan qızına evini buraxarkən, özü ilə birlikdə sadəcə "musiqini" aparır. Haneke bütün qətliamlardan, qırğınlardan, yanğınlardan keçərək üzünü tamaşaçıya tutub səslənir: həyat mülkiyyətin tərk edilib musiqiyə büründüyü səmtdədir. Bu, həm də Avropa sivilizasiyasının son işıqlı qalasıdır... ■

---

[1] Georges Corm, nasizmi sırf Almaniya ilə sərhədləməyin süni bir yanaşma olduğunu, bu cür yanaşmaların səbəbinin də "Avropanın özü...haqqında yaratdığı və digər xalqları qatılmağa dəvət etdiyi bütün nitqlərin sarsılması və gözdən düşməsi" qorxusu olduğunu deyir. Bax: "Avrupa ve Batı Miti-Bir Tarihin İnşası" Georges Corm, syf 180-182, çev. M.İ.Durmaz, İletişim yay.2011

[2] "MinimaMoralia" Theodor W. Adorno.syf 198. ÇevO.Koçak,A.Doğukan.Metis yay.2005.

[3] Nəql edən Georges Corm.bax: "Avrupa ve Batı Miti-Bir Tarihin İnşası" syf 139, çev. M.İ.Durmaz, İletişim yay.2011

fokus

№ 01 (09) May 2013

FOTO RUBRİKA

FOTO RUBRİKA

YURİY VARNAUSKAS

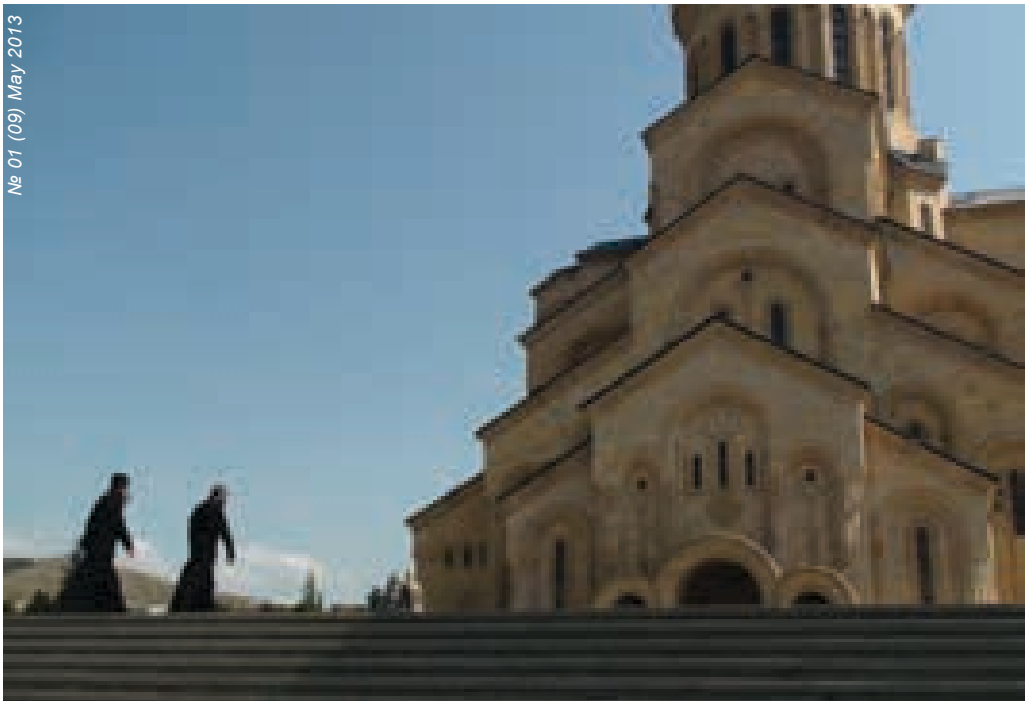
1980-cı ildə Ümumittifaq Dövlət Kinematorqafiya İnstitutunun kinooperator fakültəsini bitirib.

"Həmyerli" (rej. Valeriy Kərimov),
"Vahimə" (rej. Rüfət Əsədov),
"Pirverdinin xoruzu" (rej. Ramiz Əzizbəyli),
"Hacı Qara" (rej. Cahangir Mehdiyev),
"Ərazi" (rej. Orxan Fikrətoğlu),
Kuklalar" (rej. Çingiz Rəsulzadə),
Dərvişin qeydləri" (rej. Eldar Quliyev)
bədii filmlərinin quruluşçu operatorudur.

Sualtı çəkilişlər üzrə mütəxəssisdir.

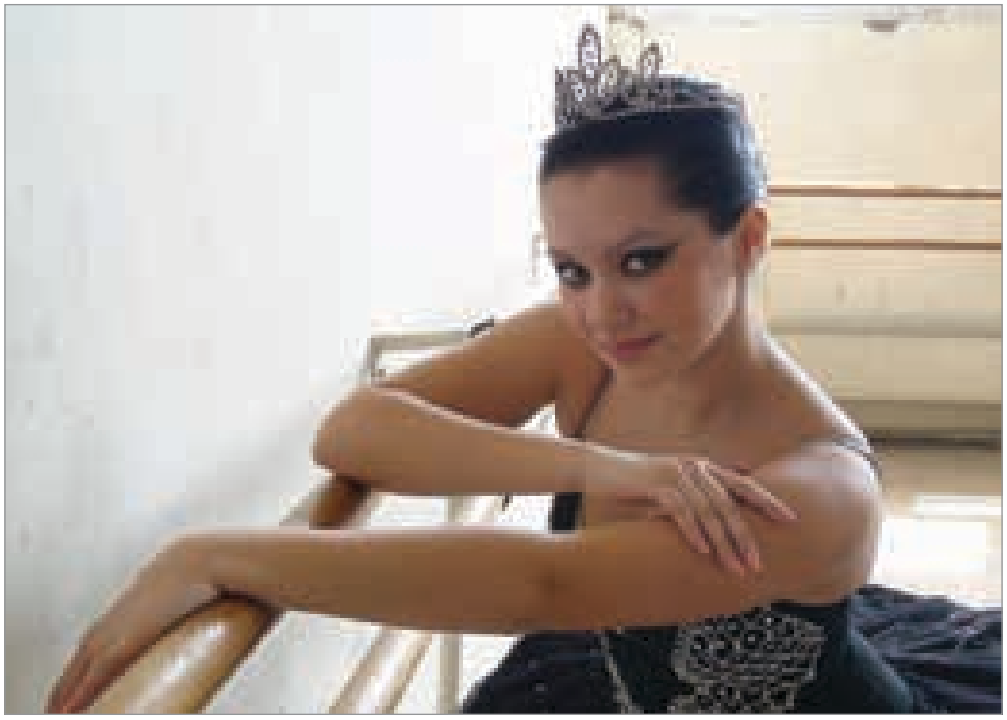
Operator dəst-xətti, emosionallığı, lirikliyi ilə seçilir.

№ 01 (09) May 2013



№ 01 (09) May 2013

№ 01 (09) May 2013



№ 01 (09) May 2013

№ 01 (09) May 2013

№ 01 (09) May 2013

fokus

№01 (09) May 2013

MASTERKLASS

Mirbala SƏLİMLİ

ALEKSEY GERMAN – USTADIN DƏRSLƏRİ

Bu ilin 21 fevralında məşhur rus kinorejissoru Aleksey Yuriyeviç German 75 yaşında həyatdan köçdü. A.German artıq 13 il idi ki, müxtəlif adları olan ("Tütün küçəsindən olan tütünçünün söylədikləri", "Arkanar qırğınının salnaməsi"), lakin "Allah olmaq çətindir" adı ilə tanınan filminin üzərində işləyirdi. Və axırıncı filminin premyerasının gözlənildiyi bu il onun həyatının da axırıncı ili oldu.

Hamı onu sovet hakimiyyəti tərəfindən qadağan olunmuş, filmləri uzun müddət rəflərdə gizli saxlanılmış dahi kinorejissor kimi tanıyırdı. Amma demək olar ki, heç kim Aleksey Germanın necə ustad, necə bir pedaqoq olduğunu

№ 01 (09) May 2013

bilmirdi. Çinki o, heç belə bir fəaliyyətlə məşğul da olmamışdı. Heç vaxt özünü pedaqoq hesab etmirdi. Lakin iki il ərzində öz nümunəsində kinorejissorun kim olduğunu, öz övladı olan film üzərində necə işlədiyini və onun uğrunda necə ölüm-dirim mübarizəsi apardığını bizə – öz tələbələrinə əyani surətdə göstərdi...

Siz azərbaycanlılar kinematoqrafik xalqsınız

1998-ci ilin yayında Moskvada olarkən Aleksey Germanın Ali Ssenaristlər və Rejissorlar kursunda tələbə qəbul edəcəyini eşitdim. Onun filmlərinin pərəstişkarı idim, ən sevdiyim film isə "Yollarda sınaq" filmi idi. Bu bir fürsət idi – həm kinematoqrafiya ilə məşğul olmaq arzum həyata keçə bilərdi və həm də German kimi bir rejissordan dərs ala bilərdim. A.German heç vaxt pedaqoqluq fəaliyyəti ilə məşğul olmamışdı, yalnız başa çatdırdığı və çəkəcəyi filmlərin arasında bir fasilə yarandığı üçün bu işə razılıq vermişdi. Bu kurs onun dərs verəcəyi yeganə kurs olacaqdı. Ona görə də hər şeyi atıb, payızda qəbul imtahanları vermək üçün yenidən Moskvaya qayıtdım. Qəbul imtahanı zamanı hamı təəccübləndi: iki fərqlənmə diplomu olan, dövlət teatrının baş rejissoru öz həyatını kinematoqrafiyaya həsr etmək istəyir?!. Özü də əvvəlcədən şərtim bu idi ki, mən yalnız Germandan dərs almaq istəyirəm. (Məni xəbərdar etmişdilər ki, burada tələbəyə Ustad seçməyə icazə verilmir.) A.Germanın bundan xəbəri olduğu üçün məni çox çək-çevirə saldı və axırda da bir raskadrovka verdi: 20 dəqiqə ərzində "Mənim şəhərimin səhəri" adlı süjet fikirləşmək və onu kadrlara bölmək lazımdır. Başa düşdüm ki, hər şey bu tapşırığın keyfiyyətindən asılı olacaq. Və beynimdə Şəkinin küçələri canlanmağa başladı: səhər azanı bu qədim şəhərin müsəlmanlarını namaza çağırır, itlər hürüşür, xoruzlarsa daha bir yeni günün

"Tanrı olmaq çətindir", çəkiliş meydançası

Aleksey German, Svetlana Karmalita, Mirbala Səlimov

başlandığını car çəkirlər... Lakin tədricən səhərin bu təbii avazını mopedlərin gur mühərrik səsi boğmağa başlayır. Şəki camaatı həm şəhərin özündən və həm də qıraq kəndlərdən mallarını bazara daşıyırlar. Molla minarədə ağzını açıb-yumsa da, nə azan səsi eşidilir, nə itlərin hürüşməsi, nə də xoruzların banlaması. Bircə uğultu var – bu da mopedlərin mühərrik səsi...

Raskadrovka A.Germanın xoşuna gəldi. Bu ona Dağıstanda olarkən gördüklərini xatırlatdı. Sonra onun dediyi bir sözü həmişə böyük məmnunluqla xatırlayıram: "Siz azərbaycanlılar kinematoqrafik xalqsınız".

Tələbə dəftərimdən

A.German: "Əvvəla, mənim məşğul olduğum kinonu öyrətmək mümkün deyil. Heç lazım da deyil. Mənə elə gəlir ki, hətta bu, qeyri-təbii bir proses olardı. Mən bilmirəm şairləri necə öyrədirlər. Axı şair olmağı necə öyrətmək olar? Ancaq insanı məcbur etmək olar ki, başqa şairlərin şeirlərini oxusun və bu şeirlərdə poeziyanın olub-olmadığını anlamağa çalışsın. Əslində kino da buna oxşar bir şeydir. Yəqin rejissor sənətinin qaydalarını öyrətmək lazımdır, amma bunun üçün sizə mən lazım deyiləm. Bunun üçün sizə başqa bir peşəkar rejissor lazımdır. Mənə gəldikdə isə, mən elə birinci növbədə peşəkarlığı öz işimdən uzaqlaşdırıram. Kimsə mənə deyəndə ki, "bu səhnəni belə çəkmək lazımdır", sakitcə qulaq asıram, amma öz içimdə fikirləşirəm ki, əgər o deyən kimi çəksəm, məhv oldum.

Kinoda vacib olan ab-havadır, duyğudur (haldır). Rejissor o kəsdir ki, filmə öz canını qoyur, yəni qəlbindən nə isə çəkib çıxardır. Məsələn, uşaqlıq xatirələrini, ya da bu hadisələrlə bağlı uzaq təsəvvürlərini... Mən qəbul olunmuş qaydada dramaturgiyanı çəkmirəm, hər dəfə öz kinomu yenidən düşünüb tapmağa çalışıram. Bu axtarışlar zamanı biz Svetlana ilə (A.Germanın həyat yoldaşı, sse-

№ 01 (09) May 2013

narist) birlikdə həmişə elə bir şeydən başlayırıq ki, mütləq həyatımla bağlı olsun, məndə başqa cür alınmır. Mən mütləq ssenariyə öz həyatımdan "bir şey" qoşuram. Baxın, məsələn, "İyirmi müharibəsiz gün" filmi üzərində işləyən zaman müharibə dövrünün qatarlarını xatırlamağa başladım. Sonra "saatla gəzən qadın" obrazını tapdıq, bunu Liya Axedjakova çox gözəl yaradıb. Bu qadını öz anama bənzədən kimi, mənim üçün hər şey asanlaşdı. Və mən bu səhnəni bircə dubla çəkdim".

"Tanrı olmaq çətindir", çəkiliş meydançası

Filmdə üzlər – onun musiqisidir

Dərs prosesinə birinci olaraq pyeslərdən parçalarla başladıq. Bu dərs prosesində vacib olan aktyorla iş və aktyor ifası idi. Bir müddətdən sonra mən J.K.Karrierin "Məhəbbət kataloqu" pyesindən bir parça göstərdim. Aleksey Yuriyeviçin işi bəyənməsinə baxmayaraq, aktyor Oleq Kasinin ifasındakı "oyunbazlıq" xoşuna gəlmədi.

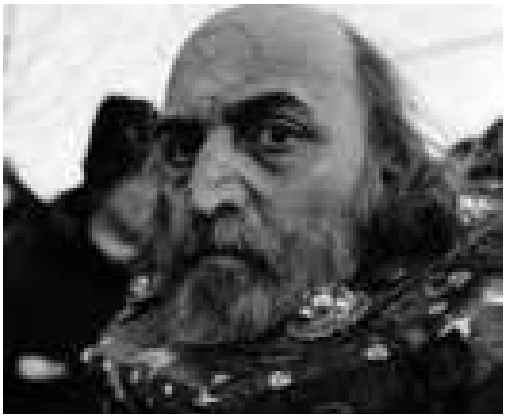
A.German: "Kinoda aktyor heç zaman göstərməçiliklə məşğul olmamalıdır. Əsasən də öz hisslərini sifəti ilə oynamaq olmaz. Başın azca dönməsi, ötəri bir baxış da kinoda nəsə deməlidir. Dialoq isə, ümumiyyətlə, "rəngsiz" olmalıdır. Kinoda aktyor sifəti ilə deyil, gözləri və daxili vəziyyəti ilə oynamalıdır. Bununla belə, hər bir film üçün simalar estetikasını yaratmaq lazımdır. Filmdə düzgün seçilmiş üzlər, ümumilikdə, onun musiqisidir".

Orta əsrlərdən bizə baxan gözlər

Bir müddət sonra "Allah olmaq çətindir" ("Arkanar qırğınının salnaməsi") filmi üzərində hazırlıq işləri başladı. Bu film Arkadi və Boris Struqatski qardaşlarının povestinin motivləri əsasında Svetlana Karmalita və Aleksey Germanın birgə yazdıqları ssenari üzrə çəkilirdi.

"Arkanar qırğınının salnaməsi" filmində keçmiş və indi bir yerdə, eyni zamada var olur. Filmin qəhrəmanı Rumata yerdən uzaq yad planetə göndərilir. Ona tapşırılır ki, orta əsrlər dövrü səviyyəsində olan dövlətdə müşahidələr aparsın. Rumataya hadisələr axınına müdaxilə etmək və özünün silahından istifadə etmək qadağan olunur. Rumata burada hökm sürən xaos və dəhşəti gördükdən sonra alimləri, müdrük adamları axtarır ki, onlar xilas yolunu göstərsinlər (Struqatski qardaşlarının povestində, əksinə, Rumata alimləri tapıb, onları xilas etmək istəyir). Böyük problemlərlə qarşılaşan Rumata həm çıxılmaz vəziyyətdə qaldıqda, həm də sevgilisi Ari öldürüldükdə artıq özünü saxlaya bilmir, nizamnaməni pozaraq hamını qılıncdan keçirir. Povestən fərqli olaraq, filmdə Rumata Arkanarı tərk etmir və həmişəlik orada qalır.

Aleksey Yuriyeviç bizim hamımızı filmin hazırlıq prosesinə cəlb etdi və bu sınaq çəkilişlərində özümüzü yoxlamağı tapşırdı. Bizim vəzifəmiz rejissor qrupunun tam üzvləri kimi aktyorların və tipajların seçilməsində iştirak etmək, foto və video sınaqlar aparmaq idi. Sifətlər seçilərkən əsasən orta əsrlər adamlarını xatırladan tipajlar tapılmalı idi. Nümunə kimi İeronimus Bosxun və Piter Breygelin rəsm əsərləri götürülürdü. Klassik rəsm əsərlərindən bir neçə böyük lövhə yaradıldı. Aktyorların fotoşəkilləri sadə pasport şəkillərini xatırlatmalı idi. Bu, həm aktyorun poza və qrimaslarla "aldatmaması" və həm də indidən filmin "sənədli film üslubu"nun saxlanılması üçün edilirdi.



"Tanrı olmaq çətindir", Ramis İbrahimov

Həmyerlimiz rejissor və aktyor Ramis İbrahimovu bizim kurs tamaşalarına cəlb elədim. Aleksey Yuriyeviç Ramisi çox bəyəndi, onun simasının gələcək film üçün çox uyarlı olduğunu və baxışlarının məhz orta əsrlər insanının baxışları olduğunu qeyd elədi. Ramisə çox maraqlı bir obraz – filmin baş qəhrəmanı Rumatanın (aktyor Leonid Yermolnik) qoca qulu Muqa təklif olundu. Çəkiliş prosesində Ramis bu obrazı gözəl oynayırdı və ona görə də A.German S.Karmalita ilə birlikdə onun üçün yeni-yeni səhnələr yazırdı.

Çoxları A.Germanın aktyorlarla amansız olduğunu qeyd edirlər. Əslində o, işləməyi bacaran orqanik aktyorları çox sevirdi, amma bayağılığı və başdansovma oyunu heç cür qəbul edə bilmirdi.

Ustadın çəkiliş meydançasında üç dərsi

Birinci dərs

2000-ci ilin mart ayı idi. İlk çəkilişlər Çexiya Respublikasındakı Toçnik qəsrində aparılırdı. Çəkiliş meydanında gərginlik artırdı. Çünki yarım ay keçməsinə baxmayaraq, hələ də bir metr belə lent çəkilməmişdi. A.Germanı operatorun işi qane etmirdi. Prodüser Viktor İzvekov bütün günü ya A.Germanın, ya da S.Karmalitanın arxasınca gəzirdi. Axır ki, səhərlərin birində "ciddi söhbət" baş tutdu. V.İzvekov Aleksey Yuriyeviç və Svetlana İqorevna ilə çəkilişlərin yubanması haqqında danışmalı oldu. Biz – mən, Sergey Tyutin və Ramil Salaxudinov kənarda dayanıb gözləyirdik. Söhbəti eşitməsək də, məzmunundan xəbərimiz var idi. V.İzvekov danışır, A.German isə gözlərini torpağa zilləyib susurdu. Bir azdan German başını qaldırdı və "əmrə müntəzir" dayanmış üç tələbəsini – bizi gördü, qəfil qabağa çıxıb bizə tərəfə qışqırdı: **"Eşidin! Qoy bu sizin üçün birinci dərs olsun – azca güzəştə getdinsə, sən Motsart yox, Salyerisən!"** – deyib çəkiliş meydançasını tərk elədi.

№ 01 (09) May 2013

Ramis İbrahimov və Aleksey German

İki il sonra bu dərs, həqiqətən, "Odla qol-boyun" filminin çəkiliş zamanı karıma gəldi. Şəkinin Kiş kəndinin yuxarı hissəsində, dağın yamacında şərti olaraq "cənnət bağı" adlandırdığımız yerdə bütün qrupla günün çıxmasını gözləyirdik. Bu səhnədə rənglər parlaq və işıqlı olmalı, ab-havası başqa səhnələrin ab-havasından fərqlənməli idi. Lakin günəşin və buludların öz planları var idi. Və həmin gün, deyəsən, Şəkinin dağlarında günəş görünəsi deyildi. Bilirdim ki, əgər indi bu səhnəni çəksək, filmə ziyan vurmuş olacağıq. Amma yenidən qrupu dağın başına çıxartmaq və onsuz da az çəkiliş günlərindən yarım gün də itirmək qərarını vermək həmçinin çox çətin idi. Artıq göyə baxmaqdan bezib, az qalmışdı ki, deyəm – "Çəkirik!" Bu vaxt elə bil Allah mənim yadıma həmin hadisəni və Germanın sözlərini saldı. Çəkilişi təxirə salıb aşağı, kəndə tərəf enməyə başladım...

İkinci dərs

Aleksey German deyirdi ki, "kino təfsilatlar sənətidir". Ona görə də çəkiliş meydanında məkan xırdalıqlarına kimi tapılmalı, hər bir detalın üzərində işlənilməli və heç bir təsadüfi əşya kadra düşməməli idi. Filmin ümumi məkanı Çexiya Respublikasının yeddi-səkkiz qəsrindən yaradılırdı: bir qəsrdə küçə, bir qəsrdə kral sarayı, bir qəsrin ətrafında bütöv bir şəhər salınırdı. Ustad bizə izah edirdi ki, bu işin ləzzəti öz dünyanı yaratmaqdadır. Heç vaxt olmamış bir dünyanın müəllifi rolunda çıxış etmək.

Aleksey German: "Biz bu orta əsrlər dünyasını "açar yerindən" çəkməliyik, elə bilin ki, orada yaşayırıq. **Əgər çəkməyə hazır olduğuna gümanın yoxsa – çəkmə".**

Üçüncü dərs

Bütün çəkiliş qrupu birinci çəkiliş gününü səbirsizliklə gözləyirdi. Hətta bu hadisənin baş verəcəyinə ümidini itirənlər də var idi. Bunlardan birincisi elə filmin operatoru Valeri Martınov idi. Çox çətin bir kadr idi: Rumata silaha əl atıb, hamını

qılıncdan keçirəndən sonra yerdən gələn nümayəndələr bu qırğının nəticəsini görürlər. Rumatanın evinin qarşısındakı küçədə, sanki xüsusi salınmış dalğavari cığırın ətrafında meyidlər qalaq-qalaq yığılıb. Hər tərəf qanla qarışmış çirkab içindədir – bir tərəfdə kəsilmiş başlar, o biri tərəfdə qarınlarından bağırsaqları tökülmüş rahiblər... Uzaqdan isə böyrünün bu tərəfindən batıb, o biri tərəfindən çıxmış ox sallanan it qaçır...

Kadrdaxili montajla çəkiləsi bu kadrı çətinləşdirən amil onun dayanmadan aparılan bir müşahidə olması və bu müşahidə zamanı detallardan tutmuş ümumi plandakı müxtəlif obyektlərə qədər hər şeyin öz funksional oynunun mövcudluğu idi. Operator ya filmin masştabından, ya da Aleksey Yuriyeviçin tələbkarlığından özünü itirmişdi. Artıq onun kamera arxasında əlləri əsirdi. A.German operatoru işdən azad etməli oldu. Rusiyadan yeni operator, Yuri Klimenko dəvət olundu və gözlənilən birinci kadr çəkildi.

Adət üzrə gecələr onun ətrafına yığışanda bu hadisəni Ustad bizə belə izah elədi: "Operator filmi əlləri və gözləri ilə yox, ürəyi ilə çəkməlidir. **Yadda saxlayın: hər bir kadrı elə çəkmək lazımdır ki, elə bil bu sənin həyatında yeganə kadrdır".**

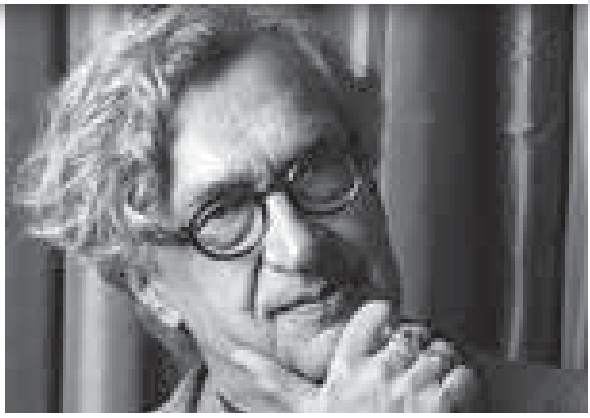
Biz həkim deyilik – biz ağrıyıq

Bu sözləri o tez-tez təkrar edərdi... Aleksey German bir rejissor kimi bu sənətin bütün ağrılarını öz canı ilə çəkmişdi. Onun üçün rejissorluq nə romantika, nə özünü ifadə vasitəsi, nə də bir qrup insan üzərində hakimiyyət aləti deyildi. Rejissorluq A.German üçün bir dövrün, bir imperiyanın və burada yaşayan milyonlarla insanın ağrı göstəricisi idi. Və bu ağrını da o, uzun müddət çəkə-çəkə dünyasını dəyişdi... ■

Allah Sizə rəhmət eləsin, Ustad!

Svetlana Karmalita və Aleksey German

Aleksey German



Vim Venders:
“FİLMLƏRİMİ DOSTLARIM ÜÇÜN ÇƏKİRƏM”

Rejissor Vim Venders (Wilhelm Ernst "Wim" Wenders) 1945-ci ildə Almaniyada anadan olub. Məktəbi bitirəndən sonra (1963) dörd semestr tibb, psixologiya və sosiologiyanı öyrənib. 1966-cı ilin oktyabrında Parisdə İDEK (İDHEC) kino məktəbinə daxil olmağa çalışıb, lakin müsabiqədən keçə bilməyib. 67-ci ilin sentyabrına qədər qravüra emalatxanasında işləyib. Kino tarixi ilə də elə orda tanış olub. 1967-ci ildə Münhendə yeni açılmış Ali Kino və Televiziya məktəbinə daxil olub. Təhsil aldığı müddətdə öz hesabına bir neçə qısametrajlı film çəkib. Kino məktəbində oxuduğu dövrdə qısa resenziyalar yazıb. 1971-ci ildə 12 həmkarı ilə birlikdə alman filmlərinin istehsalı və prokatını təşkil etmək məqsədilə Filmferlaq der Autoren (Filmverlaq der Autoren) yaradıblar.

Vim Venders “Əşyaların vəziyyəti” (1982 ci il; Venesiya festivalı - Qızıl şir mükafatı) “Paris-Texas” (1984-cü il; Kann festivalı - Qızıl palma budağı mükafatı), “Berlin üzərində səma” (1987-ci il; Kann festivalı - ən yaxşı rejissor işinə görə mükafat) kimi iyirmiyə yaxın bədii, “Tokio Qa”, “Şəhərlər və paltarlar haqqında rəsmlər”, “Pina” kimi ona yaxın sənədli filmin rejissorudur.

Rejïssor olmağın yolları

Bir neçə ildir ki, Münhen Kino məktəbində rejissorluqdan dərs deyirəm. Özüm də 70-ci illərin əvvəlində bu məktəbi bitirmişəm. Dərslərimin mümkün qədər praktik keçməyinə çalışıram, çünki təhsil aldığım illərdə bizə daha çox nəzəri dərslər keçirdilər və iş prosesində bunun işə yaramadığını gördüm. Kino sahəsində əsl təcrübəni daha sonralar - tənqidçi kimi işlədiyim dövrdə qazandım. Məncə, rejissorluğu öyrənməyin iki yolu var: birincisi, film çəkmək, ikincisi, tənqidi məqalələr yazmaq. Çünki yazmaq bir filmin uğur qazanıb-qazanmaması ilə bağlı dərin analiz aparmağa, fikirlərinizi konkret izah etməyə imkan verir. Tənqid və nəzəri dərslər arasındakı fərqi belə anlatmaq olar: tənqid edəndə böyük ekranla sizin aranızda bilavasitə əlaqə yaranır. Həmin əlaqə müəllimdir. O, sizə görməli olduqlarınızı, ya da daha pisi - sizə nələri göstərmək istədiklərini başa salır. Bu da anlama müddətini məcburi dəyişdirir. Odur ki, bu tip öyrənməyi tövsiyə etmirəm.

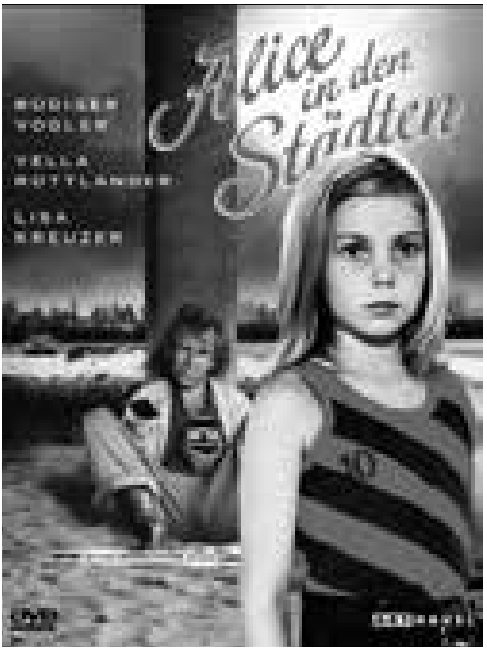
Danışmaq ehtïrası

Mənə indiki tələbələrdə, gənc kinematoqrafçılarda ən çox bir şey təsir edir: onlar qısametrajlı filmlər çəkmək əvəzinə daha çox reklam və videoklip sahəsində mübarizə aparırlar. Təbii ki, bunu audio-vizual mühit tələb edir. Üstəlik, gənclər

Vim Venders

№ 01 (09) May 2013

mənim nəslimin prioritetlərindən fərqli prioritetlərə sahib bir mədəniyyətin içində yetişirlər. Ancaq qısametrajla müqayisədə klip və reklamların ən mühüm problemi - hekayət anlayışının fərqliliyidir. Mənə elə gəlir ki, gənc nəsil hekayət danışmağın nə demək olduğunu unudub, çünki vaxtını əsas etibarilə "hekayət danışmaq" olmayan janrlara sərf edir. Hekayət danışmaq onların əsas məqsədi deyil, hətta heç birinci problemləri sırasında da çıxış etmir. Ümumiləşdirmə aparmaq istəmirəm, sadəcə düşünürəm ki, gənclər təzə nəsə yaratmağa çalışırlar. Beləcə, təəccübləndirmək, heç kimin etmədiyini həyata keçirmək istəyi hərdən film çəkmək üçün yetərli səbəbə çevrilir. Halbuki mənim üçün rejissorun missiyası, hər şeydən əvvəl, deməyə sözünün, anlatmaq yanğısının olmasıdır. Bu nəticəyə lap yaxınlarda gəlmişəm. Əslində mən də həmin məsələyə ilk toxunduğum illərdə hekayətlərdən qaçırdım, amma buna başqa səbəblərim vardı. Mənim üçün yalnız görüntü vacib idi. Görüntünün, vəziyyətin inandırıcılığı. Yalnız və yalnız görüntü, hekayət yox. Bu anlayış mənə yad idi. Lazım gələndə situasiyaların cəmi hekayət adlanan məzmun yarada bilər, amma mən bunu qətiyyən başlanğıcı, ortası və sonu olan məzmun hesab etmirəm. "Paris-Texas" filmini çəkəndə özüm üçün bir izahat tapmışdım: onda başa düşmüşdüm ki, hekayət bir çaydır və əgər balaca gəminizi bu çayın içinə buraxmaq riskini gözə alırsınızsa, onda gəmi sizi sehrli bir aləmə aparacaq. Həmin ana qədər mən balaca çayın axarına qarışmaq, sürüklənmək istəmirdim. Çayın yanındakı gölməçənin içindən çıxmırdım, çünki özümə inanmırdım. "Paris-Texas" filmi sayəsində anladım ki, hekayətlər çayın içindədir, ancaq onların bizə ehtiyacı var, bizsiz mövcud ola bilməzlər. Hekayətləri uydurmağa gərək yoxdur, çünki onların mövcudluğu bəşəriyyətdən, insanlardan asılıdır. Sadəcə özünü o hekayətlərin axınına buraxmaq lazımdır. Həmin gündən



etibarən ən böyük məqsədim hekayət danışmaq oldu, gözəl təsvirlər yaratmaq arxa plana keçdi. Hətta bu məqsəd hərdən əngələ də çevrildi. Başlanğıcda "gözəl təsvirlər yaratmısan" cümləsi mənim üçün ən böyük tərif idi. Amma indi bu cümləni eşidəndə fikirləşirəm ki, filmim uğursuz alınıb.

Film çəkmək: Niyə? Kimin üçün?

Film çəkməyin iki yolu var: bunlardan biri parlaq bir ideyaya sahib olmaq və bunu film vasitəsilə çatdırmaqdır. İkincisi isə, nə demək istədiyini tapa bilmək üçün film çəkməkdir. Mən özüm hər iki yolu sınamışam, ikisi arasında bölünmüşəm. Çox dəqiq yazılmış ssenarilərlə də filmlər çəkmişəm, sözlərə həmişə hörmətlə yanaşmışam. Həmçinin əsasında sadəcə bir ideyanın dayandığı, irəlilədikcə formalaşan filmlərim də var. Bu cür filmlər əslində öz içinə səyahətdir və mən daha çox bu üsula üstünlük verirəm. Hekayətin içində get-gedə özünü daha çox kəşf etmək, dəyişə bilmək üçün kifayət qədər açıq seçimlərə sahib olmağı sevirəm. Konkret ssenari əsasında işləmək, həqiqətən, sərbəstlik verir, hər şeyi xronoloji ardıcıllıqla çəkməyə şərait yaradır. Amma mən bunu nadir hallarda bacarmışam. Hekayətə klassik münasibət əvvəlcədən qərarlaşdırılmış şeylərin həyata keçirilməyi deməkdir. İstər-istəməz, bunun həyəcanı az olur.

Filmin çəkiliş tərzi, adətən, onun çəkilmə səbəbindən asılıdır. O ki qaldı filmin kimin üçün çəkildiyinə... Məncə, sadəcə təsvir xətrinə film çəkənlər, onu ən birinci özləri üçün çəkirlər. Çünki bir təsvirin mükəmməlliyi, ötürdüyü hisslər, hər şeydən əvvəl, özündən razılığın əlamətidir. Hekayət danışmağa üstünlük verənlərin isə

Vim Venders və Nikolas Rey "Su üzərində şimşək" filminin çəkilişlərində

№ 01 (09) May 2013

Vim Venders, Piter Falk "Berlin üzərində səma" filminin çəkilişlərində

məcburən insanlara, tamaşaçılara ehtiyacı olur. Hekayət danışmaq məqsədi ilə film çəksəm, onu insanlar üçün çəkmiş oluram. Hərçənd auditoriyanı əvvəlcədən müəyyənləşdirmək də çətindir. Qısaca, belə deyək: mən filmlərimi dostlarım, film üzərində mənimlə birlikdə işləyənlər üçün çəkirəm.

Səhnəni yaşamağa ehtiyacım var

İlk filmlərimi reallaşdıranda hər gecə ertəsi gün çəkəcəyim səhnələrə xırdalıqlarına qədər hazırlaşırdım. Çox detallı rəsmlər çəkərdim və meydançaya gələndə hansı planı necə çəkəcəyimi artıq dəqiq bilirdim. Adətən, işə çərçivələri hazırlamaqla başlayırdım, daha sonra aktyorlara harda durmalı, təsvirin içində necə hərəkət etməli olduqlarını deyirdim. Amma tədricən hiss elədim ki, bu proses tələyə çevrilir. Bir qədər sonra – "Paris-Texas"ın çəkilişlərindən əvvəl bir pyesi səhnələşdirmək fürsəti qazandım. Bu təcrübə film çəkmək tərzimi tamamilə dəyişdirdi, daha çox aktyorlarla işə diqqət ayırdım, bu, onları başa düşməyimə və

Vim Venders, Solveyq Dommartin "Berlin üzərində səma" filminin çəkilişlərində

"Berlin üzərində səma", quruluşçu rejissor Vim Venders

dəyər verməyimə səbəb oldu. O vaxtdan keçmişdə etdiklərimin əksini eləməyə başladım. Yəni sxemi dəyişmişəm – çəkiliş meydançasına tamamilə kal, başqa sözlə, çəkəcəyim planlarla bağlı heç nə düşünmədən gəlirəm. Planları aktyorlarla işləməyə başlayandan sonra qururam. Dekorasiyalar qurulandan sonra kameranın yerinə qərar verirəm. Bu, bir xeyli zaman alır, çünki planların hansı rakursdan çəkiləcəyi müəyyənləşdirilmədən işıqlar qurulmur. Ancaq səhnələri çəkməzdən əvvəl onları yaşamağa ehtiyacım olduğunu başa düşürəm. Boş dekorasiyalarla qarşılaşanda hansı tərzdə çəkmək istədiyimə qərar verə bilmirəm. Deyəsən, belə istedadım yoxdur.

Fïlm çəkməyïn yeganə yolu

Hər rejissorun özünə məxsus bir kino qrammatikası var. Başqasından öyrəndiyi və ya özü yaratdığı bir qrammatika. Başlanğıcda mənim qrammatikam Amerika kinematorqafiyasından, daha dəqiq desəm, Entoni Mann və Nikolas

"Paris, texas"

№ 01 (09) May 2013

"Berlin üzərində səma", quruluşçu rejissor Vim Venders

Reyin filmlərindən bəhrələnirdi. Sonra hiss etdim ki, özümü bəzi doqmatik qaydaların qəlibinə salmışam. Odur ki, hər şeyi yenidən kəşf etməyə başladım. Bəzi rejissorlar isə dahi kinematoqrafçıların köməkçisi işlədikləri vaxt öyrənirlər. Belə təcrübə mənə də qismət olub. Antonioninin "Buludlardan o tərəfdə" filmində assistent işləmişəm. Təbii ki, işə adi assistentlərdən fərqli münasibətim vardı. Birincisi, lap başdan ssenarinin yazılışında iştirak etmişdim. İkincisi, buna qədər çox sayda film çəkmişdim. Odur ki, səhərlər çəkiliş meydançasına gələndə, "Öz filmim olsaydı, bu aktyorlarla, bu dekorasiyalarla nə edərdim?" deyə özümdən soruşurdum. Antonioni hər planı çəkməyə hazırlaşanda mən də ideyalar verirdim. "Bu, mümkün deyil. Bu səhnə ssenaridəki kimi travellinqlə[1] başlamamalıdır" deyirdim. Və təbii ki, hər dəfə yanılırdım. Antonioni səhnələri öz üslubunda çəkirdi və hər şey yolunda gedirdi. Bu təcrübə quruluşla bağlı düşüncələrimin kökündən dəyişməsinə səbəb oldu. Məsələn, mən həmişə demişəm ki, zoomla[2] çəkilə bilən səhnələri başqa üsulla da çəkmək mümkündür. Zoom mənim düşmənimdi. Mənim nəzəriyyəmə görə, kamera insan gözü kimi hərəkət edir. Göz zoom etmədiyinə görə mən bir şeyi yaxından göstərmək istəyəndə travellinqə üstünlük verirəm. Amma indi heyrətlə Antonioninin az qala hər şeyi zoomla çəkdiyini görürdüm və nəticə mənə çox təsir etdi. Mən heç vaxt iki kamera ilə çəkiliş aparmamışam, çünki fikirləşmişəm ki, ikinci birinciyə mane olur. Antonioni isə meydançada ən azı üç kamera olmasını tələb edirdi və bir qayda olaraq, onlar bir-birinə mane olmurdular. Bu təcrübə mənə azadlıq hissi qazandırdı. Buna görə də indi deyirəm ki, bütün rejissorlar belə bir təcrübə yaşamalıdılar. Çünki o, həmişə hər şeyin bir alternativi olduğunu başa düşməyimizə yardım edir.

---

[1] *Travelling* – ingiliscədən tərcümədə səyahət, hərəkət edən mənasındadır, kino və ya teleçəkilişlər zamanı kameranın düz (məsələn, küçəboyu) və ya şaquli hərəkətinə işarə edir

[2] *Zoom* – məsafəsini dəyişməklə əldə edilən fotoqrafik (optik) effekt

"Berlin üzərində səma", quruluşçu rejissor Vim Venders

Sirlər, təhlükələr, səhvlər

Mənim üçün ən böyük sirr aktyorlardır. Film çəkilməyə başlayanda insanın içində heç bir qorxu qalmır, aktyorlara istiqamət verməyin də bir yolu tapılır. Amma sirr odur ki, heç bir yol yoxdur. Hər aktyorun özünəməxsus iş tərzi, öz ehtiyacları, onları ödəmənin öz şərtləri var. Aktyorları istiqamətləndirməyin bir yolu var: sakitləşdirmək və onda bir başqası olduğu təəssüratını yaratmaq. Bir aktyoru özü olduğu üçün seçirsiniz və özünü oynamağa istiqamətləndirirsiniz. Ancaq sonra çəkiliş başlayanda bu, ciddi təhlükəyə çevrilir: rejissor onun qarşısını almaq üçün aktyorun ağırlığı ilə filmin ağırlığı arasında tarazlıq yaratmağı, onu qorumağı bacarmalıdır.

Büdcə nə qədər azdırsa, siz o qədər filmin sahibi olursunuz. Büdcə çoxdursa, əhəmiyyətli yer tutursa, onun quluna çevrilirsiniz. Hərdən ehtirasınız sizə düşmən kəsilə və məğlubiyyətinizə səbəb ola bilər. Çünki elə səhvlər var ki, qətiyyən onlara yol vermək olmaz. ■

Çevirdi: Aygün Aslanlı

"Paris-Texas", quruluşçu rejissor Vim Venders

fokus

№ 01 (09) May 2013

REJİSSOR EMALATXANASI

REJİSSOR EMALATXANASI

Vəli Səyyadi – rejissor, ssenarist.

"Xan sarayı", "İşıq" sənədli filmlərinin rejissoru, "P.S.", "Valın üçüncü üzü", "Yarımçıq gündəliklər" filmlərinin ssenari həmmüəllifidir.

Müəllifi və rejissoru olduğu "Ağ-qara payız" bədii filmi Azərbaycan kinosunda poetik kinonun nadir nümunələrindəndir.

Vəli SƏYYADİ

"XƏZRİ MƏNZƏRƏLƏRİ" SİLSİLƏSİNDƏN

ADA

Şəhərin "səs-küy və hiddəti" kiriyəndə, küknar ətri ilə fənərlərin işığı xəlvətə çəkiləndə xəyalımdakı adaya qayıdıram. Gözümü yumub tənhalığın uzaqdan gələn hənirtilərini eşidirəm. Qaranlıq val kimi Malerin "Səyahət edən şagirdlər"i ilə birgə hərlənir, ilk yağış damcısı mayakın güzgüsünə düşür, Sipehrinin "Nilufər"indəki şeh kimi işığın üzünə qonur. Xəyalımdakı ada filmi beləcə görünür və həmişə olduğu kimi, hər şey kiçik bir eskizdən başlayır. Ağıl onun öhdəsindən gəlməyəndə filmə çevrilir, amma ola bilər ki, bu film heç vaxt gerçəkləşmir, zahirə gəlmək istəmir, bir az bayağı

desək, "kollektiv yuxuya" çevrilmir. Bunun necə baş verdiyinə vara bilmirəm. Hər halda, anlamadığımızla daha çox barışırıq.

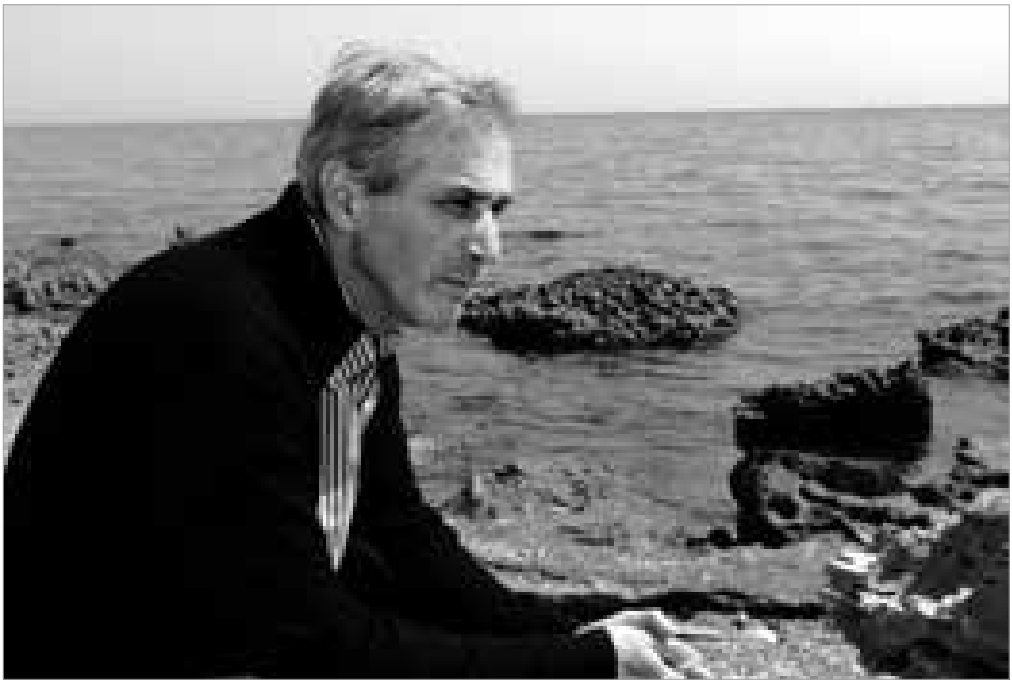
İlk kadrlardan biri kimi, qumun üstündə köndələn qayığı görürəm, bir də onun qırağına qonmuş qağayıları. Nəmişlik canı üzülmüş qayığa hopub onu çürüdür, külək soluxmuş taxtaları üfürüb ovuntunu sahilə səpələyir və beləcə, fəna öz şikarını gözəgörünməz şəkildə yoxa çıxarır. Günah, Nicat, İslah – bütün bu nəcib yozumlar sadəliyini o zaman itirir ki, sən onu təkcə insan qiyafəsində görmürsən. Birdən-birə bu surətlər arı şanısında, balıqçı qayığında, qaranquş yuvasında əks olunur. Azan, karıxan, kiriməyən həyatı bu surətlərə baxanda tanıyırsan. Bizim yuvamız, ruzimiz, yaradıcılığımız çox zərifdir, soyuğa, ənginliyə qədərin sirrini aşılamaq istəyən qoca qayıq kimi məzlumdur. Qeyd dəftərimdə

bu kədərli mənzərənin şəkilini çəkirəm, anlamadığını əzbərləyən məktəbli kimi dərsin borcundan çıxıram.

Hay-küylə başımın üstündən ötüb keçən qarabatdağ dalğaya baş vurub itir, səsi hələ də yulğunların arasındakı gölməçələrdə titrəyir, ləpələnir. Nəhayətsizliyin sükutuna vərdiş etmiş kərtənkələ qayaların oyuğunda gizlənir. Topa-topa dalğaya qarışıb dənizə qayıtmaq istəyən balıqqulaqlarının bir-birinə toxunub xışıldamağı onu da üşüdür.

Soyuqdan büzüşüb qumların üstündə küləyin açdığı izlərə baxıram. O, hansı qəlbi qubarlı yolçunun izini itirir ki, bu sonsuzluqda tez-tez əksini dəyişməyə məhkum olanlar onun yerini tapmasın. Dalğanı su saatının damcıları kimi eşitsək,

bu izləri itmiş dilin əlifbası kimi höcətləyirik. Yarandığımız gündən xəlvətcə gələn işıq əzəli dilimizin üstünü örtür ki, indi danışdığımız dili tez və asan öyrənək. Əvvəlcə səs, sonra işarələr ilə. Tabloya da belə baxırıq, filmə də. Görəsən, Dürerin qrafik "Düyünlər"i ağlımızın neçə bağlanmış hərfidir? Susub otlara, yarpaqlara, suya, küləyə qulaq asanda bilirsən ki, qayıtmağın izləri yoxdur. Hər nə varsa itməlidir ki, yaxasından əlini qoparmadığın həyat yüngül və bütöv görünsün. Amma gözündən pərdə qalxanda, Allahın izni ilə kainat adlı məbədin divarında qoca ustadların əli ilə yonulmuş mətni oxuyursan. Onun açarı mehraba gedən yolun sütununda Rəsuli Əkrəmin (s.ə.s.) bir hədisi ilə həkk olunub: "Ya Məhəmməd, necə istəyirsən yaşa, onsuz da öləcəksən. Kimi istəyirsən sev, onsuz da ayrılacaqsan, nə istəyirsən et, onsuz da əvəzini verəcəksən".



Vəli Səyyadi

Lal-dinməz dayanıb, zamanın əvvəlindən üzü bu yana gələn su saatının damcılarına qulaq asıram. Sonra qoca qayığın bir qırağında əyləşib, çantamdakı azuqədən etinasız baxışları ilə məni süzən qağayını yemləyirəm.

Bütün bunlar çoxdan olub. Bir neçə dəfə o adaya qayıdıb film çəkmək istəmişəm. Bir neçə uğursuz cəhddən sonra anlamışam ki, boş dibçəyin kölgəsinə sığınmış balaca sərçə kimi görünən bu film çərpələng filmlər uçuran dahilər üçün maraqsızdır. Küləkli sahillərə, bir rəngin estetikası ilə çəkilmiş filmlərə baxanda Mişonun fantosmaqoriyasını xatırlayıram. Elə bilirəm ki, bu soyuq filmlərin (əgər belə demək mümkündürsə, germetik filmlərin) qapalı əksləri olmalıdır. Ona kimin baxacağını, kimin anlayacağını düşünmək belə lazım deyil? Bəlkə onun bir

tamaşaçısı var, o da sən özünsən. Əgər bir film yoxdursa, bu yoxluğun müəllifi sən deyilsən. Filmi əmələ gətirəndən sonra onun varlığı ilə müvəqqəti bir şərikliyin olur. Bunu anlayandan sonra nə müəllif, nə də tamaşaçı problemi qalmır. Valiexo bu çəkisizliyi bir sətirlə ifadə edib: "Hansı dildə susurlar?" Belə anlayıram ki, o bu sətri şeirə çevirmək istəməyib.

Cəmi bir söz var – "Ada". Heç cür filmə çevirilmir və mən onun dilində susuram.

Aradan nə qədərsə vaxt keçir və hər şey kiçik bir eskizdən başladığı kimi, filmə çevrilmədən elə həmin bu eskizlə tamamlanır. Görünür, elə filmlər var ki,

gözə görünmədən yaşamağın sirrini öyrədir. Mən bunun səbəbini özümdən soruşmadan yenə o adaya qayıdıram. Qayaların arasındakı nəhəng gölməçələrin, küləklə didişən yulğunların arasından ötüb, sahildə unudulmuş qayığı tapmaq istəyirəm. Amma o, yerində yoxdur. Bilmirəm, təəssüf və heyrət nə qədər bu "yox" sözünü ehtiva edə bilər. Qayığın boş yerini çirkli içki şüşələri və zir-zibil tutub. Həmişə olduğu kimi, həyatdan doymaq istəyi bu dəfə də gedənlərin boşluğunu doldurur. Xəzriyə təslim olub sahildə vurnuxan qağayılar, sonsuzluqdan bir çimdik götürüb gizlənmiş balıqqulaqları o qoca qayıq üçün qəribsəmir. Otların arasında yuvasına tələsən böcək anladır ki, ağlımıza sığmayan uzaqların da nə vaxtsa çatacağı yaxın yer var.

Bir müddət yosun qoxulu sahilin ətrini sinəmə çəkib, uzaqda limana tərəf tələsən balıqçı təknələrinin siluetinə baxıram. Hərdən onların səsi, iynə ucu boyda közərən işıqları anlaşılmayan bir kədər kimi maviliyə hopur. Bir azdan sulu qar yağır. İri çökəklərində yosunlar yırğalanan qayanın böyrünə sığınmış, hirsi qurumuş tikan əməlli-başlı islanır. Mən hələ də "səyahət edən şagirdlərdən biri kimi, gizli xəzinələrin basdırıldığı sahildə dayanıb, keçmişin yuxularına, ətirlərinə, xışıltılara, uzaqlığa, soyuğun dəyişən rənglərinə ağır-ağır öyrəşirəm. Mən bütün bunları özümlə şəhərə aparmalıyam ki, iddia və təkəbbür ilə kitablardan tikdiyim yuvamda darıxmayım. Metro vaqonlarında, pəncərələrdə, görünüb itən stansiyaların solğun işığında, studiyaların və səs-küylü kafelərin "lətifə, qeybət" axarında qəfildən, lap ani də olsa nəhayətsizliyi hiss edirəm. Lent qırılanda ağaran ekran kimi... Yuxu qırılanda yumulu gözlərimdə rəngdən-rəngə düşən səhər işartısı kimi... ■

Rəsmlər müəllifindir.

fokus

№ 01 (09) May 2013

SƏRBƏST MÖVZU

SƏRBƏST MÖVZU

Aliyə

QLAMURUN ÖLÜMÜ

– Heç olmasa hardasa bizə aid nəsə qalacaqmı?

– Heç nə, heç nə qalmayacaq. Dünya yox olandan sonra bizim nə zamansa mövcud olduğumuz və nələrsə yaratmağımız barədə heç bir yerdə zərrə qədər də məlumat qalmayacaq. Biz bu kainatda təkik. Xatirəmizi yaşadacaq heç kəs yoxdur..."

«Melanxoliya» filmindən
(Rejissor Lars Fon Triyer)

Qlamur çox haçalanmış bir termindir. Zamanla, məkanla yeni xüsusiyyətlər qazanan bir məfhumdur. Əgər bir müddət əvvəl onu məşhur Hollivud aktrisalarının, qərb müğənnilərinin, modelyerlərin simasında görürdüksə, sonra siyasətçilərdə, jurnalistlərdə, biznesmenlərdə və biznes ledilərdə rastlaşmağa başladıq. Bu, qlamura dəbdəbəli həyat, üslub, seksuallıq, şıqlıq, brend markalarına sevgi xaricində yeni keyfiyyətlər əlavə etdi...

№ 01 (09) May 2013

Rus xalq internet ensiklopediyasında bu kəlmə yüzlərlə məna qazanıb: gözəllik, cazibə, üslub, seksuallıq, özünü gözə soxmaq, saxtalıq, böyük qəlbli gözəl adamlar, baxımlılıq, brend geyinən və s.

Amma bütün bunları yalnız bir amil bağlayır: zahiri görüntü.

Qlamur *grimoire* sözündəndir, fransızcadan tərcümədə cadu kitabı, tilsim, cadu deməkdir. Pərilər arasında yayılmış gözbağlıca cadusu da belə adlanırmış.

Geyimlə, aksessuarla, hərəkətlərlə insanları sehrləyən qlamur əvvəlki mahiyyətini itirməyib. Gözəlliyin şərlə iç-içə olması qlamurun tarixi ənənəsi, tərifi, mahiyyətidir bəlkə də. İndi bunu görmək elə də asan deyil, dəblə, brendlə, gözəlliklə gözləri qamaşdıran parıltının altında nələri görə bilərik?

Əbədilik iddiası

Ötənlərdə modelyer Fəxriyyə Xələfova radiodan ilin dəbləri haqqında danışanda bir kitab və ya noutbuk yerləşən iri çantaların dəbdə olacağını söylədi: "Hətta oxumasanız da, çantanıza mütləq kitab atın, çünki bu dəbdədir".

Modelyer hansı yazıçının kitablarının dəbdə olacağını söyləsəydi, yenə də təəccüb doğurmazdı. Qlamurun bütün mahiyyəti budur: görüntü. Az əvvəl qeyd olunan misalda kitab artıq kitablıqdan çıxır, o, aksessuar kimi brendləşir.

Əslində qlamur elə intellektin – elmin və ədəbiyyatın, incəsənətin göstəricilərini bir aksessuar şəklində özündə cəmləyir. Eynəklər, kitablar, bahalı nəşrlər, dəbli geyimlər...

Qlamur intellektual elita, sənət elitası qarşısında alternativi olmadığını anlayıb və bu "heç nə"dən elə bir şey düzəldib ki, onu artıq nəyləsə dəf etmək mümkün deyil.

Pisi odur ki, bu qlamura ironiya olaraq bir forma yarana bilmir. O elə bir qüvvədir ki, "vəhşicəsinə" hər şeyi "yeyə" bilir.

Qlamurun belə "acgöz" mahiyyəti var – hər şeyin bir atributunu alıb üzünə çiləmək. Aldığının mahiyyətini aşağılamaq. Qlamura ağrı hissi yaddır, o, gözəl, baxımlı və mükəmməl olmalıdır, burada heç bir faciəviliyə yer yoxdur; sənətin, ədəbiyyatın mahiyyətindəki faciəviliyə nifrət edir, səfillikdən zəhləsi gedir, amma yenə də əbədilik iddiasında olaraq sənətə, ədəbiyyata paxıllıq edir. Qlamurun kitaba yaxınlaşması bu səbəbdəndir və o yaxınlaşdığı hər şeyi duyulmadan aşağılamaqla "yüksəlir".

Qayda budur – gözəl olmalısan, dəbli geyinməlisən, bu mükəmməlliyi detallaradək qorumalısan. Bu görünüşdə nəyisə pozmaq bağışlanmazdır. Və təbii ki, tirajlanmaq...

Dəbdəbəli həyat sürmək, zirvədə olmaq və xoşbəxt görünmək, parlamaq.

Qlamur bir mükəmməllik fikri yaradır. Amma bu mükəmməlin altında nələr var?

Qlamur bir kompleksdir... İntellektli və bədii zövqlü insanlar qarşısında kompleks. Amma qlamur o qədər mükəmməl bir *snob*dur ki, kompleksli olduğunu qətiyyən büruzə verməz – hətta intellekt və bədii zövqü öz qarşısında gözükölgəli etməyə çalışar. Qlamur saymazyanalığı ilə bu komplekslərini gizlədir, lakin onun bədii-əxlaqi məzmunu olmadığı çoxlarına bəllidir.

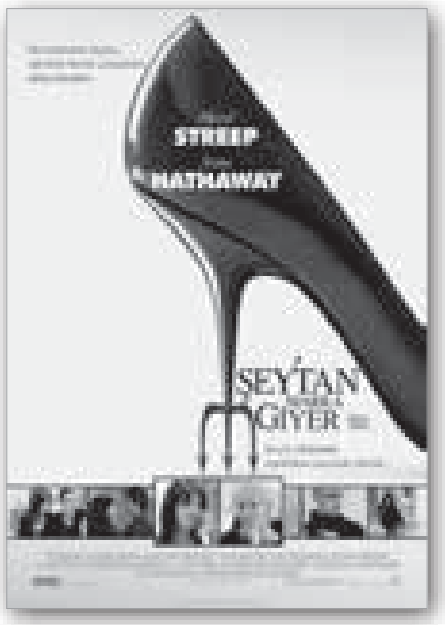
Qlamur və hakimiyyət

Əvəzində qlamurun sosial-siyasi məzmunu var. "İndi rəsmi ideologiyamız qlamurdur". Bunu Lev Rubinşteyn illər əvvəl Rusiya üçün demişdi. Bu qlamurluq bir "mükəmməllik nümunəsi" kimi idarə etmək haqqını müdafiə edir və o, həm də xalqla (hakimiyyət və xalq anlamında) bir sərhəd təşkil edir. Bu həddi kasıb

və varlılar arasında gördüyümüz həddə oxşada bilərik. Amma o, daha incə, daha sivil, daha toxunulmaz və daha örtülüdür. Bu ideologiya yalnız maddi zənginliklə deyil, həm də mənəvi zənginliklə – həyat tərzi və ya zövqlə fərqləndiklərini göstərmək, başqa dünyanın adamları olduqlarını qabartmaq üçün seçilib. Gözəlliksə sanki tanrının bu hakimiyyətə "razılığı" idi. Məşhuri – cahan İran şahbanusu Fərəh Pəhləvidə olduğu kimi.

Qlamur həm də nümunədir. O, yüzlərlə qadının və kişinin, gəncin təqlid nümunəsidir.

№ 01 (09) May 2013



Səfalətdə yaşayan insanlarla əhatələnib "qlamur" olmaq – brend geyinmək, şeir yazmaq, kitab çıxarmaq, xeyirxah qəlbli olub, urəkdağlayan müsahibələr vermək, mərhəmət göstərmək... Bir sözlə, mükəmməllik nümunəsi olmağa can atmaq... Biz ağlasığmaz olanı görəndə diksinirik, "şeytan işidir" deyirik. Çünki yalnız şeytan işi olan cadu, gözbağlıca nəticəsində bu "mükəmməllik" mümkün ola bilər.

"Şeytan Prada geyinir" filmində qlamurun gücü, imkanları göstərilir. Bu, tilsim kimi bir dünyadır. Oradan geriyə yol yoxdur. Qəhrəmanlardan biri də məhz belə deyir: "O, canlını məhv edir".

Əyalətdən gəlmiş, ixtisasca jurnalist olan Endi moda jurnalında redaktor assistenti kimi işə düzəlir və dəyişməyə başlayır. Qlamur dünya onun yalnız görkəmini deyil, hətta adını belə dəyişir; vaxtilə bu dünyaya istehza edən qızı sözün həqiqi mənasında öz əsirinə çevirir, ona gücünü göstərir. Moda jurnalının qlamur redaktoru Endini ona görə seçir ki, o bu qlamur dünyanı vecinə almır, brend paltarlara əski-üskü kimi yanaşır və özünün dediyi kimi, savadlı və ağıllıdır. O, dəfələrlə gənc qızı öz qarşısında kompleksə salır. Başqa biri ilə başqa cürdür, amma Endi ilə ona bu cür ləzzət edir.

Filmin bir məqamında qəhrəman vicdanı ilə karyerası arasında qalır.

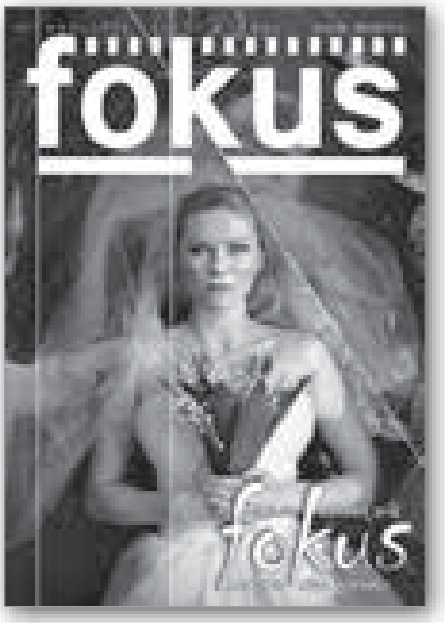
Rəfiqəsi ona deyir: sən ruhunu "Cinici"dən çəkmə geyinəndə satdın. Həm də o çəkmələri mənasız bir geyimlə tutuşduranda". Lakin bu parnik adamlar dünyası Endini sonadək dəyişə bilmir. O bu dünyadan qopur, çünki buradan deyildi.

Oleq Kulik: "Qlamur canlı meyitdir. Qlamur mərhum və mərhumələrin ilk sənətidir".

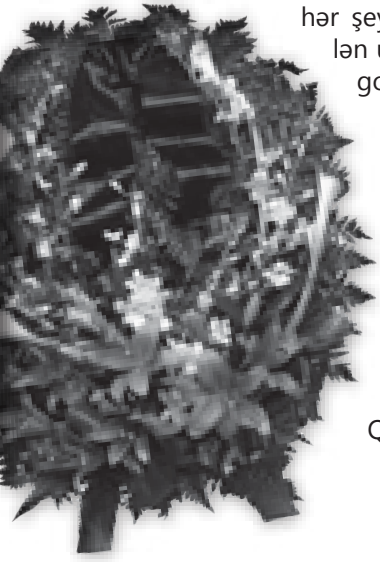
Rəssam Oleq Kulikin bu antiqlamur fikirləri qlamurun faciəsini əks etdirir. Hər şeyi görüntüyə hesablayan adamlar brend markaların, gözəl, bahalı əşyaların, dəbdəbənin əsirinə çevrilir. Xoşbəxtlik arzusuna düşdüyün andan bədbəxtsən.

"Bizdə qlamur deyil, əsl qlamur başqadır" deyib Avropanı nişan verirlər. "Avropa qlamurunun kreativ qatı, dolğun daxili məzmunu var". Bu daxili məzmun öndə olan seks, gözəllik və dəb kimi qütblər arasında qalan fərdin öz qütbləri arasında azadlığı, bəlkə də azadlıq istəyidir. Bu olsa-olsa səmimiyyətdə özünü büruzə verər. O, səmimiyyəti isə "mükəmməlliyin" üstündə dura-dura ayağının altındakı boşluğu hiss etmək qazandıra bilər. "Melanxoliyada"kı kimi...

Yenə də əbədilik iddiası



"Fokus" jurnalının ötən sayının üz qabığında Lars fon Triyerin "Melanxoliya" filmindəki qəhrəmanlardan birinin gəlin paltarındakı şəkli çap olunmuşdu. Müzakirə edərkən dostlardan biri bunu bəyənmədiyini söylədi: "Çox qlamurdur, ciddiliyilə fərqlənən kino jurnalınızın üz qabığı qlamur jurnalları xatırladır". Onunla razılaşmışdım. Amma indi məhz bu şəklin seçilməsinin nə qədər düzgün olduğunu görürəm. Mükəmməllik rəmzi olan ağ fatalı, qlamur ağ geyimli və ölü kimi donuq sifətli gəlin suyun üzərində. Su axıb gedir, fanidir yəni. Bu gəlin filmdə qlamurun rəmzidir. Onlar iki bacıdırlar – Jüstin və Kler. Jüstinin obrazı sadəcə sifətdən deyil, peşəcə də qlamura işarə edir – hansısa reklam-dizayn şirkətində uğurlu işçidir. Seçdiyi adaxlı onu sevir, hər şey mükəmməldir, toyun bütün detalları qlamurda olduğu kimi ölçülüb-biçilib, arzulanan nöqtəyə çatıb... Və bu pik nöqtədə Jüstində hər şeyi dağıtmaq kimi qarşısıalınmaz arzu yaranır. Bacısı – intellektual sifətli Kler onu ağıllı olmağa çağırır. Amma Jüstin boşluğu, məhvə məhkumluğu hiss edir. O boşluğu ki, ondan o yana heç nə yoxdur. Bu, mükəmməllik illüziyasının dağıldığı, məhv olduğu yerdə yaranan boşluqdur. Jüstin bütün gözəlliyi ilə melanxoliyaya qapılır – çılraq bədəni ilə qayalığa uzanan Jüstin "Melanxoliya"nın (Yerlə toqquşacaq planet) yaxınlaşmasına baxır, sanki onun bədəni bu planeti cəzb edir. O planeti ki, adı "Melanxoliya"dır və yaxınlaşıb hər şeyi məhv edəcək. Bu musiqisiz kadr bir kədər ötürür, gözəllik məhvə məhkumdur. Nə qədər iddialı olursa olsun, qlamur da məhvə məhkumdur.



Qlamurun arzusu öldümü, yaşamağa heç nəyi qalmır, çünki qlamur hər şeyi məhv edir. Yer arzulanan, parıldayan, gözlənilən, istənilən ulduzla görüşdü, o planetin adı Melanxoliya imiş... Yer-insan gözəlliklə, gözəllik arzusu ilə toqquşdu və məhv oldu.

Triyer deyir: qulaqlarınızı açın və eşidin, heç nə əbədi və mükəmməl deyil. Bu yaxınlaşan planetin adı "Melanxoliya"dır. O, Yerlə toqquşub idilliyanı, böyük mənada qlamur olanı (bu qlamur özündən kənarda heç kimi görmür, heç nəyə yer qoymur, hər şey bu qlamurun fonundadır) dağıdacaq. Onlar bu ada əhəmiyyət verməmişdilər. Əhəmiyyət verməyən tək onlar idimi? Bu filmi guya qiyamət qopacağı ehtimal olunan gündə efirə verən telekanallarımıza nə deyək bəs? Dünyanın əvvəli, axırı olan suyun üzərində ölü kimi uzanmış gəlin Jüstin. İllərlə qlamur sözü bu şəkillə assosiasiya olunacaq. Qlamurun ölümü... ■

fokus

№ 01 (097) May 2013

Ethiopia

LAYİHƏ

Vaqif ƏLİXANLI

"KARVANSARA"

(ekran üçün povest)

Müəllifdən:

Bu bədii film üçün ikinci ssenarimdi ki, "Fokus" ürəyigenişlik göstərib öz səhifələrində mənə yer ayırır. Odu ki, əlimə fürsət düşmüşkən, ürəyimdə qalmasın, bir-iki söz deyim...

Çoxunuz bilməmiş olmazsız – ötən yüzilliyin ortalarında sovet ədəbiyyatı "konfliktsizlik" dövrü yaşayırdı. Daha doğrusu – problemsizlik. Yəni – sovet sistemində heç bir problem, ya müşkül axtarmağın yeri yoxdu. Redaktor qılıncını çəkirdi ki, əsərdə sovet kəndinə gedən yol çala-çuxur nədi, heç palçıq da olmasın. Hətta, nə hinə təpilən "sovet" tülküsü, nə də onun apardığı toyuq-cücə arıq ola bilməzdi… Sonra, sovet ədəbiyyat və sənətinə guya "problem" ayaq açdı. O da nəydi? – Raykom katibi olurdu "nur kündəsi", icrakom sədri inkişafdan geri qalmış. O da gedib Bakıda kurs bitirəndən sonra olurdu sən-mən, cəmiyyətə layiqli adam…

Dediyim nədi? Bu saat kinomuz, teatrımız… problemsiz, dərdi-sərsiz, "tıxsız balıq" dövrünü yaşayır. Dünyanın yağ-bal içində ömür sürən, ciyər dolusu nəfəs alan məmləkətlərində çəkilən filmlərdə, qurulan tamaşalarda cəmiyyət, insan və onun içərisində yaşadığı dünya, Yer-Göy problem içində inləyir, bizsə… danışmağa dəyməz. Dünya teatrı, dünya kinosu hardasa uzaqlarda bir qatar kimi şütüyüb keçir, qulağımıza olsa-olsa təkərlərin taqqıltısı çatır. Görəsən, nə vaxta qədər Azərbaycan incəsənəti deyəndə muğamı, xalçanı, indi də aqibəti xeyir İfsar Sarabskini qabağa verəcəyik?

Danqazlıq olmasın, yəqin kinoya, teatra qat-qat ciddi yanaşdığımdandı – bu vaxta qədər yazdıqlarım ekran üzü görməyib. Belə çıxır ki, nə kino-hampalarına, nə də adı rejissor çağırılan kəslərə məndəki "problemin yoğunluğu" sərf eləmir. Gecə-gündüzü dəyişik

salan körpə uşaq kimi taqsırı başqalarında axtarmalıykən, özümüzdə axtarırıq. Əksinə, günah özümüzdə olan haldasa, özgələrini günahkar sayırıq. Necə ki… Mənim çoxseriyalı "Əkmə qəm ağacı" ssenarim o vaxt, yəni 80-ci illərdə, Moskvanın "Ekran" yaradıcılıq birliyində çox tərifləndi, amma… çəkilmədi. Buna bizimkilər, yerli "genişqəlbli, xoş niyyətli xeyirxahlarım" əngəl yaratdı. Onların Mərkəzi Televiziyaya göndərdikləri irin-iftira dolu imzasız teleqramları göstərdilər mənə (guya mən geridə qalmış Şərqi, İslam dinini vəsf eləyirəm). Üstündən 30 il keçsə də, həmin teleqramlar gözümün qabağından getmir…

Heç yeridi? Niyə bunu danışıb-deyinirəm axı?! Nə bilim… Bu vaxta qədər beş bədii ssenari yazan, tərifl ənən, amma heç birini ekranda görməyən adam deyinməsin neynəsin?!.

Mümkünsə, bunu da oxuyun. Necə deyərlər, "müvəqqəti narahatçılığa görə üzr istəyirik".

P.S.-1. *Bu ssenarimdən faydalanan kəslərə öz əməyimi halal eləyirəm.*

P.S.-2. *Həvəsdən-zaddan düşməmişəm. Birini də yazıram.*

Ultra müasir şəhərin ritmi. Sanki bir-birilə bəhsə girən hündür binalar, ötüb-keçən, harasa tələsən, qayğılı-qayğısız insanların şəhəri.

Professor auditoriyada öz mühazirəsinə yekun vurmaq üzrədi:

– …bəli, 1828-ci ildəki Türkmənçay sülh müqaviləsi ərəfəsində Azərbaycanda vəziyyət beləydi. Gülüstan müqaviləsindən sonra xanlıqların quruca adı qalmışdı… və 1826-cı ildə xanlıqlar ləğv olundu. Bəziləri çarizmin hökmünə baş əymək istəmirdi, bu yolda çarpışmağa hazır olanlar da vardı. Belə vaxtda xalqın başı üstündən gizli planlar qurulur, Azərbaycanı parçalamaqdan ötrü tədbirlər görülürdü… Sonradan əsl həqiqətlər örtbasdır ediləcək, tarixi sənədlər…

Professorun gözü partanın altına, yan-yörəsinə, qabağındakı kitab-dəftərin arasında nəyisə axtaran Tələbəni alır.

– Bəlkə mühazirə sizin üçün maraqlı deyil?

– Əksinə, professor, çox maraqlıdı.

– Onda bəs nə axtarırsız?

– Professor, tənəffüsdə uşaqlara bir sənədin surətini göstərdim. Birdən-birə yoxa çıxdı.

– Nə sənəddi elə?

– Sankt-Peterburq kitabxanasından. Orda yazılır ki, Azərbaycan iki yerə bölünəcək. İrandan Qarabağ xanlığına 36 min erməni köçürüləcək.

– Bu, çar diplomatlarının tələbiydi.

Elə bu dəmdə zəng vurulur. Uşaqlar bu söhbətə məhəl qoymadan tələsik auditoriyadan çıxırlar. Professorla həmin tələbə tək qalır…

– Yəni İranda yaşayan ermənilər rus çarına belə əziziydi?

Professor bir müddət susub söhbətin üstünə qayıdır:

– O vaxt elə bir bomba qoyulurdu ki, üstündən 150 il keçəndən sonra partlamalıydı…

Araya sükut çökür…

– Oğlum, aspirant vaxtımda o sənədin əslini oxumuşam. Şedrin kitabxanasının arxivində.

– Üzr istəyirəm, bəs onda niyə susduz, professor?

– Susmadım… Hara getdimsə, başım divara dəydi.

Müəllim bunu deyib, cibindən həb çıxarır, cütləyib ağzına atır. Udqunur…

Tələbə təzədən coşur:

– Birinin sözü o birinin boğazından keçsəydi, yersiz gəlib, yerliyə meydan oxumazdı...

Professorun elə bil nəfəsi çatmır, o gəlib pəncərəni itələyib açır və pəncərə elə bil... keçmişə, o günlərə açılır...

...Gecənin bir aləmi iki nəfər şəhərin lap kənarında atlarından düşür. Atlılardan biri tapqırları boşaldır, cilovları atların boğazına dolayır ki, uzaq yoldan sonra otlasınlar. O biri adam him-cimlə anladır ki, burda qalıb onu gözləsin...

Çərkəzi geyimli həmin adam belindəki xəncərini yarıyacan qınına salıb çıxarır və oğrun-oğrun, ancaq çevik tərzdə, hələ də zəif azan səsi gələn şəhərə tərəf tələsir...

O adam yolla yox, əksinə, ağaclara, bostan divarlarına sinə-sinə, gizlənə-gizlənə gedir. Ay işığından yayınır, ayın buluda girməyini gözləyir ki, kimsə onu görməsin.

...Atlar ayaqlarını yerə döyüb qulaqlarını şəkləyir. Atların şəkləndiyini görüb kürəyini ağaca söykəyən adam özünü yığışdırır, əlini xəncərin qəbzəsinə atır, ancaq sıyırmağa macal tapmamış qaranlıqdan çıxan iki nəfər onun başına yapıncı atıb, qımıldanmağa belə qoymurlar...

O biri adamsa bu cür olacağını bilirmiş kimi, yenə öz yoluna davam edir. Yoldan rus kazakları ötüb keçir. O adam ağacın gövdəsinə sığınır, uşağını yatırdan bir ananın laylasına qulaq asır.

Xan namaz otağından çıxır. Bir mühafizi ilə Axund yüngülcə qoltuğuna giriblər. Xan ayaq saxlayır, hüzurundakıları gözdən keçirir, başını yüngülcə tərpədir, taxta sarı getmir, onların qabağına gəlir, saray vəkili hüzurdakıları bir-bir Xana təqdim edir.

– Xan sağ olsun, Dilavər ağadı, dünən onun kəndində kazaklar bir dul arvadın meyvə bağını talan eləyib. Arvad haray-həşir salanda, meyvə ağaclarını kəsib qoyublar böyrü üstə...

...Sərxoş matroslar yeyib-içir, heç kəsə məhəl qoymadan mahnılar oxuyur, qara-qışqırıq salır, söyüş söyürlər...

Xan nəzərini o biri adamın üstündə saxlayır... O adam əyilib diz çökür, Xanın əl-ayağına düşür.

– Xan sağ olsun, atam rəhmətə gedəndə vəsiyyət eləyib ki, çayın üstündən körpü salım. Hər dəfə sel gələndə ürəyim qana dönür. Kasıbçılığın üzü qara olsun. Yarısın yığmışam, pulun qalanı kəmdi... Başına dönüm, xan, kömək elə... o dünyaya üzüqara getməyim...

Bunu deyib kişi doluxsunur, gözünü əlinin dalı ilə silir. Xan başını azacıq döndərib çiyni üstündən kiməsə sakitcə buyurur:

– Gedin baxın, bu kişinin nə qədər parası çatmırsa, kömək eləyin...
Kişi Xanın əl-ayağına düşür, durub arxa çevirmədən qapıya tərəf geriləyir.

...bir kişi ağaca sarınmış, gözləri xumarlanan yeniyetmə oğlanı çubuqla döyür. Anası oğlana əl tutmağa çalışır. Atanın hirsi soyumur:

– Vələdüzzina, sən mənim belimdən gəlmisən, yainki yoldan keçən bir haramzadanın? İranlıdan tiryək atmağı öyrəndin bəs olmadı, indi urus arağının küpünə girirsən?

...Xan sarayının gözətçiləri ortadakı bir sərbazın başına yığışıb darvazanın önündə aşıq atır. Kimin gəlib-getdiyinin fərqində deyillər. Uzaqdan gələn adam fürsət tapan kimi qaranlıqdan çıxır, darvazadan içəri sivişib keçir. Güllü-çiçəkli saray həyətinə girən kimi qızılgül kollarının arasından peyda olan pəhləvan cüssəli bir adam qabağını kəsir.

Xan rus zabitinin qabağında ayaq saxlayır. Zabit ayaqlarını cütləyib bərkdən "çest" verir.

– *Здраю-желаю, его величества. Капитан Берйозин к вашим услугам!*

Bu zaman bir qıraqda dayanan "tərcüməçi" *(bu bayaqkı tələbə də ola bilər)* irəli yeriyir və rus zabitinin dediklərini, eyni zamanda Xanın dilindən çıxanları tərcümə etməyə hazır olduğunu büruzə verir.

Xan rus zabitinə əl uzadır və başını azacıq da olsa yana döndərir. O andaca bir qıraqda dayanmış, əlində kasa, gülabpuş tutmuş, çiyni dəsmallı nökər özünü yetirir. Xan sağ əlini irəli uzadır, nökər gülabpuşdan onun əlinə su tökür. Xan əlini yaxalayıb, dəsmalla silir. Rus zabitinin pərt olduğunu görüb gülümsünür və sakitcə deyir:

– Qoy ağayi-kapitan bundan inciməsin. Şərab içənə əlim dəyirsə, pak olmalıyam. Dost-doğma bəradərimə də həmçinin... O da sizin arağa dadanıb...

("Tərcüməçi" zabitin qulağına Xanın dediklərini çevirir)

Sözün bu yerində Axund gülümsünüb vəziyyəti yumşaltmaq istəyir:

– Mirzə Kazım bəy dinini dəyişib xaçpərəst olandan sonra gəlir Dərbəndə, pədəri axund Hacı Tağını görməyə. Hacı Tağı deyir sən mənim övladımsan, ay oğul, indi mən səni necə öpüb bağrıma basım?! Sən kim, mən kim... Övlad şirin şeydi, axır ki özünü saxlaya bilmir. Mirzə Kazım bəyi öpür, sonra da gedib ağzını yaxalayır.

Xan gülümsünərək razılıqla başını tərpədir. Rus zabiti də "tərcüməçiyə" qulaq asa-asa özünü sındırmadan, təbəssümlə başını tərpədir.

Bu dəmdə qapı açılır və Xanın qardaşı səndirləyə-səndirləyə içəri girir. Hamı dönüb ona tərəf baxır:

– Mirəziz, yaxşı olar, sən gedib yatasan. Burda nə işin var?

Sonra Xan rus zabitinə nəzər yetirib narazı tərzdə başını bulayır:

– Ağayi-zabit, bu da qardaşım Mirəzizə öyrətdiyiniz... Axır vaxtlar heç başı ayılmır.

Xanın qardaşı Mirəziz kapitan Beryozinin yanında ayaq saxlayır, zabitin çiynini qucaqlayır.

– Qardaş, ağayi-kapitan mənə təkcə onu öyrətməyib, mən ondan həm də kazakca rəqs öyrənirəm. Vasya, necədi o? İ raz, i raz i dva…

Bunu deyib Xan qardaşı Mirəziz kazak rəqsi oynayırmış kimi təpiklərini yerə döyür. Və kapitanı da güclə araya çəkir, guya ki, bir yerdə rəqs etməyə başlayırlar. Ordakıların hamısı Mirəzizin və rus zabitinin bu hərəkətinə donub qalıblar. Xan hüzurunun qapısı açılır, bayaq həyətdə Qasidin qabağında peyda olan Kişi nə otaqdakılara, nə də ortaya düşüb oynayanlara fikir vermədən düz Xana tərəf yönəlir, əyilib Xanın qulağına nəsə deyir və gəldiyi kimi də sakitcə çəkilib gedir.

Bu dəmdə hüzur otağının yan qapısında Xanzadə Becan bəy görünür, ortada oynayanları görüb şaşırır.

Kazak zabitinin səsini eşidirik:

"Qafqazdakı imperiya qoşunlarının komandanı, general Paskeviçə.

Yazıb sizə ərz edirəm ki, sabiq xanlığın xanzadəsi Becan bəy bu mahalda böyük nüfuza malikdi. Gəncdi, ağıllı və savadlıdı. Avropa dillərini bilir. Dindardı, namaz qılır. Hər hansı vaxtda xalqı istədiyi səmtə yönəldə bilər…"

Xanın qardaşı da, kazak kapitanı da gözləri Becan bəydə dayanıb dururlar. Becan bəy qınayıcı tərzdə əmisinə üz tutur:

– Əmi, bu nə həngamədi? *Господин капитан, я считаю, что это неуважение моему отцу и вообще нашему ханству!*

Kapitan Beryozin heç halını pozmadan, əvvəlcə alnının tərini, sonra da furajkasının içini yaylıqla silir, özünə arxayın tərzdə dillənir:

– Я не причем… Это господин Миразиз затеял. Во вторых, должен довести до вашего сведения, что в Азербайджане все ханства по приказу его Величества императора аннулированы.

Bu anda Tərcüməçi *(tələbə)* nəyəsə etiraz etmək istəyir, ancaq yanında dayanmış saray adamı *(Professor)* onu dillənməyə qoymur. Mirəziz Becan bəylə rus zabiti arasında gedən bu söhbətin havasını tutur, xanzadəyə qabarır:

– Bura bax, qardaşoğlu, Vasya mənim qonağımdı, lap elə dostumdu, qoymaram onun xətrinə kimsə dəyə. Yəni bu xanlıqdan mənə pay düşmür? Hə, qardaş, bəlkə düz demirəm? Düşür, düşmür?

Bunu deyib Mirəziz birbaşa Xanın üstünə cumur, özünü birtəhər taxta çatdırıb onun əlindən tutur, Xanın müqavimətinə baxmayaraq, ağzını onun əlinə yapışdırır:

– Qardaşıq, biz gərək bu taxtda da anamızın qarnında olan kimi birgə oturaydıq.

Xan azacıq dönüb qıraqda dayanmış, əlində gülabpuş, balaca gümüş ləyən tutmuş nökərə tərəf baxır və nökər o dəqiqə özünü çatdırır. Xan, Mirəziz öpən əlini yaxalayıb nökərin qolunun üstündəki dəsmala silir:

– Mirəziz, get yat, yoxsa əmr elərəm, səni şallaqlayarlar, onda ağlın başına gələr. Ağayi-əfsəri də hörmətdən salma… Bu boyda mahalda Niqalay padşahın vəkilidir.

Kapitan Beryozin söhbətin ondan getdiyini anlayıb, gah Xana, gah da Becan bəyə nəzər yetirir, qəddini düzəldir.

– Многоуважаемый хан, собственно говоря я нахожусь здесь совсем по другой причине. Извольте доложить вам, что сегодня мною получен специальное депеша, от командующего Кавказских войск Его Превосходительства, генерала Паскевича, о том что… Генерал Паскевич наслышан про Вашего сына – достопочтенного Бежан бея и решился оценивать его

№ 01 (09) May 2013

ум, пытливость и знание. Граф Паскевич приглашает Бежан бея к себе, на службу. Я считаю что, это великая честь и для Вас, многоуважаемый Хан, и для Бежан бея...

"Dilmanc" axırıncı sözləri Xanın qulağına pıçıldayır. Kapitan Beryozin dediyini deyib qurtaran kimi dabanlarını cütləyib yüngülcə baş əyir.

Bir anlığa sükut çökür. Axundun dodaqları tərpənir, barmaqları uzun qara təsbehin dənələrini asta-asta sanayır. Hamı (o cümlədən Professorla Tələbə də) Xanın nə deyəcəyinə müntəzirdi. Və, görünür, Xan bunun nə demək olduğunu çox gözəl anlayır. Kapitan Beryozin altdan-altdan gah Xana, gah da Becan bəyə nəzər yetirir, onları necə çətinə salmağından elə bil ləzzət alır. Araya çökən sükutu da elə Xan özü pozur. Xan danışdıqca yenə "dilmanc"-tələbə onun dediklərini rus zabiti üçün çevirir.

– Ağayi-əfsər, Niqalay padşahımız min yaşasın, onun Qafqazdakı kölgəsi yaranal Paskeviç də sağ olsun, elə ağayi-əfsərin özündən də çox razıyam. Öz rəqsiynən bizi feyziyab elədi... Çox istərdim ki, mənim də oğlum Niqalay padşaha xidmət göstərsin, yaranal Paskeviçin yanında qalıb öyrənsin, artsın, qabağa getsin... Yaranal Paskeviçin yanında xidmətdə olmaq böyük şərəfdi. Ağayi-əfsər, gözümün ağı-qarası bircə oğlum var. Ahıl adamam. Azar-bezar da məni əldən salıb. Çox olsa, bir-iki il ömrüm qalıb. Bu gün varam, sabah yox... Axund Heybətulla, bəlkə düz demədim?

...Axund razılıqla başını yelləyib, təsbehli əliylə salavat çevirir:

– Xan sağ olsun, sözündə haqq var. Allah bəndəsi sabah başına gələni bilməz.

– ...Odur ki, ağayi-əfsər... Gözümün ağı-qarası, Becan bəyin elə mənim əlimin altında olmağı məsləhətdi. Mənim xanlığım, göz dəyməsin, başına and içir, xətri hamının yanında əzizdi. Olmayan xanlığın mən xəstə Xanından yaranal Paskeviçə hörmət və ehtiramımı çatdır. Mənim adımdan ərz eylə, bizim tərəflərə qonaq gəlsin... gözümüz üstə yeri var...

Kapitan Beryozin başı ilə təsdiqləyir.

Xan sözünü qurtarıb yanakı baxan kimi, taxtdan bir az aralıda dayanmış təbib içərisində həb və armudu stəkanda su olan balaca gümüş nimçə ilə irəli yeriyir. Xan həbi atıb sudan qurtum alır.

Əlini ürəyinin üstünə qoyub ətrafa göz gəzdirir. Baxışını Becan bəyin üstündə saxlayır:

– Oğlum, Becan... bəlkə sənin könlündən özgə şey keçir?

Becan bəy irəli yeriyib Xan atasının əlindən öpür.

– Xan atam, sənin sözün mənimçün növzənbillah Quran ayəsi kimidi. Mən burda camaata lazımam, səni tək qoyub heç yana getmərəm.

Sonra üzünü zabitə tutur:

– Господин капитан, учтите, наказ отца для меня превыше всяких приказов и генеральских поблажек. Благодарю вас.

Kapitan Beryozin dabanlarını cütləyib yenidən həm Becan bəyə, həm də Xana yüngülcə baş əyir:

– Бежан бей, чест имею! Многоуважаемый Хан!..

Xan taxtından ayağa qalxır; bu o deməkdi ki, qəbul sona yetib. Xanın hüzurundakılar baş əyib çıxırlar. *(Professor ilə Tələbə qalırlar. Sadəcə bir qırağa çəkilirlər)*.

Zabit çıxanda qapının önündə dayanmış Qasidi görür, bir anlığa nəzər yetirib, elə bil onun çöhrəsini yadda saxlamağa çalışır. Nədənsə furajkasını götürür və yenə başına qoyur. Tez də üzünü çevirib geriyə baxmadan uzaqlaşır...

Qasid yanındakı eşik ağasından soruşur:

– Kimdi bu?

Eşik ağası halını pozmadan:

– Sənə dəxli yoxdu, – deyib Qasidi yüngülcə içəri itələyir, – Xanın vaxtını çox alma, nasazdı...

Qasid içəri girir və elə qapının yanındaca dayanır. Xan, Becan bəy, Professor və Tələbə dönüb qapının ağzında duruxub qalan Qasidə maraqla baxırlar. Xan işarə ilə onu yaxına çağırır. Qasid gəlib Xanın bir neçə addımlığına çatır, əli qılınclı keşikçi onu çox yaxın getməyə qoymur. Xan başı ilə razılıq verir, Qasidi lap taxtın yanına buraxır.

– Səni kim göndərib?

Qasid cavab vermək əvəzinə qurşağının altından bir beybud çıxarır. Xanın keşikçisi bir göz qırpımında sıyırma-qılınc Qasidin başının üstünü alır. Qasidin tükü də tərpənmir. Xan işarə ilə keşikçini uzaqlaşdırır. Qasidin uzatdığı beybudu ondan alır. Və elə bil Xan dirçəlir, cana gəlir, yaşına yaraşmayan bir cəldliklə sıçrayıb yerindən qalxır:

– Gözləməkdən gözümün kökü saraldı... Ola bilməz ki, Dərbənddən Ərdəbiləcən Azərbaycan xanları gün batcağın toyuq kimi başlarını hinə soxub yatalar...

Xanın üz-gözü gülür:

– Bu beybudu ona bağışlayanda otuz yaş indikindən cavandıq. Bizdən böyüklər də sağ idi. Vaxtında böyük sözünə qulaq asmadıq. İndi odu söndürüb külnən oynayırıq.

Xan bunu deyib, beybudun dəstəyini şamın oduna tutur və onu burur. Dəstək burulub açılır, dəstəyin içindən xanın ovcuna bürmələnmiş kağız düşür:

– Görək möhtərəm dostumun, xanlığı əlindən getmiş, üç minlik ordusunun ancaq adı qalan mən biçarə xandan umacağı nəymiş?

Sonra Xan sınayıcı nəzərlə Qasidə baxır. Qasid Xanın eyhamını anlayır:

– Xan sağ olsun, mənim hər şeydən xəbərim var. Məktubda deyilənlər əzbər yadımdadı. Hələ kürəyimdə zəncəfilnən yazılıb da. Belə baxanda görünmür.

– Onun nəyisən ki, quşu bu cür qonub sənə?

– Əslində heç nəyi. Oğlunu kafirlər girov götürmüşdü, gecəynən qaçırıb gətirdim... Xan sağ olsun, adıma Zaloğlu deyəllər. Məni dəyirmanın gözünə ölü salsan, diri çıxaram...

– Səd afərin... Kaş ki gözüm işığı Becanın da qabağında sənin kimi bir sipəri ola...

Qasid baş əyir:

– Canla-başla hazıram. O ola ki, Becan bəy, namxuda çox gözlərə tikan olub batır. Xan sağ olsun, sahibim məni sizlərə pasiban göndərib. Başınızdan bir tük əksiy olmasın.

– Səni Allah-təala yetirib. Mən də heç olmasa rahat yuxu yataram.

Xan gözlərini yumub nəfəsini içinə çəkir, üzünü Becana tutur:

– Becan, övladım, oxu o məktubu, oxu bəlkə ürəyimə məlhəm olan sözləri eşitdim...

Becan bəy məktubun bürməsini açır və işığa tutub, oxumağa başlayır.

"Ey mənim qədim, qardaşdan irəli dostum Miri xan! 14 il bundan əqdəm Gülüstanda ürəyimizə yara vuruldu. Xudavəndi-aləmin kərəminə şükür. Bizim

halımıza bircə yanan vardı – Abbas Mirzə, o biçarə də Gəncə yaxınlığında məğlub oldu. Qulluğunda ərz eləyim ki, şahla urus çarı arasında dəxi bir müqavilə bağlanmalıdı. Miri xan, bil və agah ol, Araz çayı sərhəd olmaqla Azərbaycan iki yerə bölünəcək! Gürcülərlə qohum olan rus səfirinin şahdan əzəl xahişi o olacaq ki, İrandakı ermənіləri Arazın bu tayına – Qarabağa köçürsün... Ey bəradərim, bunu hardan öyrəndiyimi xəbər alma...

...bu anda Xanın qabağındakı gümüş şamdanların alovu titrəyir. İpək pərdə mehdən yellənir. Qasid şamın işığını ordakılara göstərib barmağını dodağının üstünə qoyur. Sonra yelin səmtini tutub gedir. Qapılardan biri aralıdır. Qasid əl atıb qapını açır. Qapının dalında Xanın qardaşı dayanıb. Zaloğlu dinməzcə durub bir söz demir. Xanın qardaşı şəhadət barmağını dodaqlarına aparıb, ona dinməməyi tapşırır və əlini xəncərinə aparır, yəni ki, əgər səs-küy salsan, sənin işini bitirəcəyəm. Qasid də dinmir, eləcə istehza ilə Xan qardaşı Mirəzizin üzünə döyükür...

Professorla Tələbə Qasidin dalınca gedirlər. Xanın hüzuruna qayıtmaqda olan Qasiddən işarə ilə qapının dalında kiminsə olub-olmadığını soruşurlar. Qasid də him-cimlə deyir ki, heç kəs yoxuydu.

"...Xanlığımızı əlimizdən aldılar, bu gün-sabah kişiliyimizi də alarlar. Bir qaşıq qanımız dindən-imandan beləmi matah oldu?..

...Məktubun bu yerində Becan bəyin səsi titrəyir. Oxumağına ara verir. Miri xan oğlunun kövrəldiyini görüb özündən bilaixtiyar taxtından sıçrayır... Xan da kövrəlir, doluxsunur, gözündən axan iki damla yaşı heç silmir də...

Becan bəy özünü toplayıb məktubun mabədini oxuyur:

– "Əziz dostum, əl mənim, ətək sənin. Hamının sənə hörmət-izzəti var. Adam göndər, o biriləri qəflət yuxusundan oyat. Gərçi oyanmasaq, başınız-başımız sağ olsun... Göndərdiyim adam qoy Becan bəyi it nəfsindən qorusun. Ondan arxayın ol..."

Becan bəy məktubu oxuyub qurtarır, əvvəlki kimi bürmələyir, Miri xan bu əsnada çevrilib, sınayıcı nəzərlə Qasidi başdan-ayağa süzür, elə bil onun ürəyinə girmək istəyir. Qasid yenidən əlini sinəsinə qoyub baş əyir, bununla da Xana, Becan bəyə sadiq olmağına and içir... Xan gözünü Qasiddən çəkir, elə bil qocalır, yaşının üstünə yaş gəlir... Ağır-ağır gedib taxtın lap qırağında oturur. Başı asta-asta sinəsinə sallanır. Qıraqdan baxana elə gələrdi ki, Xan, deyəsən, mürgüləyir... İynə atsaydın, cingiltisi eşidilərdi. Hüzurdakıların hamısı nəfəsini içinə çəkib dayanıblar. Becan bəy ayaqlarının ucunda taxta yaxınlaşır, bürmələdiyi məktubu atasına qaytarmaq istəyir. Xanı yatmış sanıb məktubu eləcə Miri xanın dizinin dibinə qoyur, əlini geri çəkmək istəyəndə Xan başını qaldırmadan əlini Becanın əlinin üstünə qoyur... Becan da əlini çəkməyib eləcə dayanır. Xan yenə başını qaldırmadan astaca dillənir:

– Sən qal...

Sonra yenə başını dikəltmədən əliylə hüzurdakılara yüngülcə işarə eləyir ki, çıxıb getsinlər... Hüzurdakılar əlləri sinəsində bir-bir baş əyib, arxa çevirmədən müəxxəs olurlar.

Xanın "mirzəsi ilə müşaviri" *(Professorla tələbə)* çəkilib bir qıraqda dayanırlar. Xan tələsmədən öz taxtından ayağa qalxır, əllərini arxasında cütləyib gəzişir, sonra gəlib Müşavirinin (Professorun) qabağında dayanır.

– Sözün nədi?.. Ərəşdən başlayaq? *(Xan bunu sözlə deyə də bilər, ürəyində də deyə bilər)*.

Müşavir başı ilə təsdiqləyir.

Xan elə bil gəldiyi qərarı öz daxilində təsdiqləyir:

– Çoxdandı Ərəşlə aramız sərindi. Dədə-baba küsümüz var. Ərəş xanın ayağına ya gərək mən özüm gedəm, ya da oğlum Becanı göndərəm...

Xan eləcə düşüncələr içində gəlib Becan bəyin qabağında dayanır. Bir müddət onun üzünə baxıb dinmir. Başını aşağı salıb, bir-iki addım oğlundan aralanır və birdən ayaq saxlayıb geri qanrılır:

– Oğlum, Becan... xəbər almıram, məni çox istəyirsən, yainki yox...

Becan bəy atasının bu sözündən çaşıb qalır:

– Ata, bu nə sözdü? Sənin yolunda başım sadağa.

– Mənim belimdən gələn oğul belə də deməlidi... Ərəş xanı özümüzə tərəf çəkməliyik... Odu ki, sən gərək Ərəş xanın... qızına evlənəsən.

Becan bəyi elə bil ildırım vurur. Nəsə demək istəyir, amma dili topuq çalır.

– Ata, axı mən... Bilirsən ki...

Xan oğlunun nə demək istədiyini anlayır.

– Bilirəm, oğul. Xəbərim var... Xanzadə gərək xan qızına evlənə... Bağban qızı ikinci, üçüncü arvadın olar.

– Ata, axı mən...

– Özün dedin ki, mənim hər kəlməm sənnən ötrü qanundu... Elədimi, oğul?

Becan bəy başını aşağı dikir, bütün iradəsini toplayıb deyir:

– Elədi. Sən deyən olsun.

– Onda hazırlaş. Ərəş xanın qızına özün elçi gedəcəksən. Xan dostumun qasidi də sənə mühafiz... Bərkdən-boşdan çıxıb.

– Ata, bəs Ərəş xanı deməzmi...

– Deməz, oğul, heç nə deməz... Bir də ki... A bala, vacibi nə qızdı, nə elçilik. Dəmiri bir neçə dəmirçi döyəndə görmüsənmi?

– Görmüşəm...

– Yadında qalsın, oğul. Azadlıq qızılgül ağacı kimidi, gərək qanla suvarasan... Ərəş xanın yanına özüm gedərdim... Çifayda, ata minən vaxtım keçib. Sən gedərsən, sənnən məktubum gedər...

Sonra xan qapının lap ağzında, əli döşündə, boynunu əyib dayanmış Qasidə tərəf baxır. Qasid o andaca özünü Xanın qənşərinə çatdırıb baş əndərir.

– Xan sağ olsun, qulluğunuzda əl-qolu bağlı qulam!

– Dediklərimi eşitdinmi?

– Eşitmədim, Xan. Mənə buyrulmasa, lalam-karam, iki gözüm kordu.

– Bərəkallah... Bu gündən sənə güvənirəm. Bu məqamdan gözünü dörd elə. Aç qulağını eşit. Becan bəyin atı yatsa belə, sən yatmırsan. Oğlum Becan... yerdə sənə, göydə Allaha əmanət...

Qasid gözlərini yumur, bir söz demədən iki əlini sinəsinə qoyub baş əndərir.

Xan sarayının ikinci mərtəbəsindən, Xanın hüzuru ilə əndərun arasındakı qalın məxmər pərdənin üstündəki deşikdən aşağı, Xanın hüzuruna kimsə baxır, ordakı söhbətlərin hamısını kimsə eşidir.

Əyninə Xan arvadına layiq libas, zər-ziba geyinmiş zövcə gözünü pərdənin arasındakı deşikdən çəkib səsə dönür və Xanın qardaşını görür:

– Gədə, hara gəldi təpilirsən. Bəlkə mən soyunmuşam, lüt-üryanam?

– Haşa ərus, haşa... Gəldim qardaşımın sevimli arvadından hal-əhval tutum. Fikirləşdim ki, bu həmayil yaraşsa, ancaq Xan qardaşımın övrətinə yaraşar...

– Niyə eltimə yaraşmadı, mənə yaraşdı? Yenə qarnına nə azar dolub? Nə xəbərnən gəlmisən?

– Ay ərus, təzə xəbər səndə olar. Qasid gəlib hardansa...

– Guya ki, sən bilmirsən?.. Məktub gətirib. Xan məktubdan sonra ağlın çaşdırıb.

– Yox, elə demə, ərus. Mənim xan qardaşım ağlın çaşdıran kişilərdən deyil. Yəqin ortada söhbət var...

– Sənə deyirəm kişi xərifləyib də. Becan bəyi Ərəş xanın ayağına göndərir. Qızın alacaq onçun.

– Ərəş xanı dədə-baba düşmənimiz döyül bəyəm?

– Düşməniydi. Nə illətdisə... Xan ondan təcili dost düzəltmək istəyir.

– Becan bəyin sözü nədi?

– Nolacaq? Qulağın sallayıb dayandı.

– Elçi kimi göndərir?

Xanın ikinci arvadı kinayə ilə gülür.

– Qorxma, səni göndərmir. Özü gedir Becan bəy. Səhər obaşdan...

Xanın qardaşı daha bənd olmur.

– Xan qardaşım özü bilər. Onun ayağı biləni bizim başımız bilməz. Durub ona ağıl öyrədən deyilik ki?! Mən getdim, ərus.

Xanın qardaşı bunu deyib gəldiyi qapıdan da sivişib çıxır...

Xanın arvadı boyun-boğazındakı bər-bəzəyin üstündən bu həmayili də taxmağa çalışır və xan qardaşının qarasınca alıb-verir:

– Bu da yatıb yuxuda özünü Xan görür.

Xan arvadı bunu deyib, Xanın qardaşının dalıyca ikiəlli "kül" gətirir.

– Görüm, kişi neynir, arvad yanına getməyə halı qalıb, ya yox?

Arvad bunu deyib yenə pərdənin arasındakı "dəliyə" tərəf cumur.

Xanın qardaşı pilləkənlə enəndə Qasidin hüzur qapısında kəsdirib dayandığını görür. Onu həqarətlə süzür:

– Hardan gəlmisən?

Qasid gülümsəyir. Xan qardaşının kinayəsinə məhəl qoymayıb əlini sinəsinə qoyur:

– Qayıdacağım yerdən...

Xanın qardaşı əl çəkmir:

– Belə getsə, çətin qayıdasan. Qorxmursan canını alam? – bunu deyib əlini xəncərinə atır. Qasidin tükü də tərpənmir. Qasidin belə laqeydliyi Xan qardaşını lap hövsələdən çıxarır:

– Sən ki görürəm qapının ağzını it kimi kəsdirmisən, yəqin yiyəni gözlüyürsən... Deyim, sənincün yal gətirsinlər, hortdat...

Bunu deyib Xan qardaşı qəhqəhə çəkir. Qasidin çənəsinin altına yeriyir və barmaqlarını bir-birinə sürtüb iti muşqurdan kimi muşqurur... Qasid lal-dinməzcə necə dayanmışdısa, eləcə dayanır. Xan qardaşı yenə əl çəkmir, əlini xəncərin qəbzəsinə atıb təhdidlə soruşur:

– Gətirdiyin məktubda nə yazıldığını deməsən, bağırsaqlarını qıçına dolayacam.

Qasid yenə halını pozmur:

– Məktubu nə yazanam, nə oxuyan... İçindəkini hardan bilim...

Elə bu dəmdə qapı açılır və Becan bəy Xanın hüzurundan çıxır:

– Odu ha, sahibin gəldi, quyruğunu bula, qaç qabağına...

Qasid bir söz demədən irəliyə bir-iki addım atıb, Becan bəyin qabağına yeriyir, əlini sinəsinə qoyub baş əyir. Becan bəy bir Qasidə, bir də əmisinə baxır:

– Əmi, nə əcəb yatmamısan?

– Gözləyirəm, Xan qardaşımın oğlunu görüm. Qardaşım qılan tədbirə zaval yoxdu. Eşitdim, səhər yola çıxırsan... Qonşu da olsa, Ərəş mahalı ora deyil, bura deyil... Becan bəy üzünü Qasidə tutur:

– Get, dincəl. İzindi...

Ancaq Qasid yerindən tərpənmir, eləcə sakitcə baş əyir:

– Bəy sağ olsun, mən at kimi ayığam, it kimi sayıq. Xan övladı məndən rəncidə qalmasın.

Xan qardaşı əvvəlcə Qasidi, sonra Becan bəyi oğrun-oğrun süzür:

– Gecənin xeyrindən sabahın şəri yaxşıdı...

Becan bəy, ondan ikicə addım arxada isə Qasid, Xan qardaşından aralanırlar. Xanın qardaşı kinayə ilə onların ardınca baxır, dodağının ucuyla gülümsəyir.

...Xan taxtında eləcə gümrah oturub, elə bil bayaqkı yorğun adam deyil. Bayaq divardan asılmış, babasının qədim ox-yayı da əlindədir. Xan oxu, yayın kirişini canlıymış kimi sığallayır, az qala pıçıltı ilə, aram-aram dediyi sözləri kiminsə qarşısında and içirmiş kimi söyləyir.

Taxtın lap yanında, Xanın pıçıltısı yetən məqamda, görünür ki, Xanın özünün izniylə bir adam diz çöküb oturub. Başını Xana tərəf əyib diqqətlə qulaq asır. Xan oxun kirişini ehmallayıb güclə eşidiləcək səslə deyir:

– Mənim sarayımda yerin də qulağı var... Dodağını tərpətsən, bəsimdi...

Kişi başını itaətlə aşağı dikir:

– Başım üstə, xan.

– Ləşkər-ağa... de görüm, sən bura girəndə kimsə gördümü?

Ləşkər-ağası yüngülcə başını bulayır:

– Görmədi, xan sağ olsun. İkimizin də bildiyi qapıdan gəldim.

– Çıxanda da olmasın... Gecənin bu aləmi bilirsənmi niyə çağırmışam?

– Xan sağ olsun, ərz elərsən, bilərəm.

– Urus padşahı bizim üç minlik ləşkəri buraxdı, elə bildi əl-ayağımıza düyün vurdu... mən də səni o düyündən ötrü çağırmışam.

– O yalançı düyündü, xan sağ olsun. O düyün altda yenə üç min mücahidimiz sıyırma qılınc dayanıb. Bircə himə bənddilər.

– Bərəkallah... Mən də o ümiddəyəm, ağa-ləşkər. Qoy o papaq altındakı üç min igidimiz üç gün gözdə-qulaqda olsun. Hər çaya sel gəlsə, qabağında heç kəs dayanmaz. Babamın ox-yayına and olsun.

...bu əsnada Xanın hüzurunu ikinci mərtəbə ilə ayıran qalın pərdə tərpənir və Xan başını qaldırmadan oxu kamana keçirir, qaldırır və pərdənin tərpənən tərəfini, yaşına yaraşmayan cəldliklə nişan alır. Ox Xanın ikinci arvadını qorxudur və arvad şivən qoparır. Bu şivəni hüzurda Xan da, Ləşkər ağası da eşidir. Xan pərdəyə tərəf işarə eləyib, ortada heç bir şey olmayıbmış kimi söyləyir:

– O arvada bunu tərgidə bilmədim. İndi bəlkə gözü qorxa. Ağa-ləşkər get, qulağın darı dənləsin. Sözümə hazır ol!

Ağa-ləşkər əyilib Xanın ox-yay tutan əlindən tez-tələsik öpür və dalı-dalı çəkilib, bir anın içində gəldiyi böyür qapının arxasında yox olur...

Ləşkər ağası gizli bir qapını aralayıb o yan-bu yana göz gəzdirir və iki-üç addım atır ki, qaranlıqdan üç nəfər qopub Ləşkər-ağasının üstünə şığıyır, başına torba salıb sürüyürlər...

...Sarayın uzanıb gedən bağ-bağçasındakı qollu-budaqlı ağacların arası ilə Becan bəy gedir və o, gözə görünmək istəmir. Gecənin bu aləmi sarayda, demək olar ki, ins-cins yoxdur, hamı yuxudadır. Becan bəyin arxasınca isə Qasid pusa-pusa, ağacların dalında gizlənə-gizlənə gedir. Əlbəttə ki, Becan bəy bundan xəbərsizdi. Axır ki, xanzadə bağın ayağında, ağacların arasında itib-batmış, ikicə otaqdan ibarət səkili bir evə yetişir. Ağacın altında dayanıb ovcundakı noxud boyda daşlardan pəncərəyə atmağa başlayır. Qasid yaxındakı bir ağacın gövdəsinə sığınıb qalır, – burdan pıçıltı ilə deyilən sözlər belə eşidiləndi.

Pəncərəyə dəyən üç-dörd daşdan sonra otaqda zəif işıq yanır. Elə bil o işıq Becan bəyin çöhrəsində yanır və o, səbirsizliklə pəncərəyə zillənir. Çox keçmir ki, pəncərə açılır və saçı çiyinlərinə dağılmış, əyninə nazik gecə köynəyi geyinmiş gözəl bir qız pəncərədən boylanır. Becan bəy qaranlıqdan çıxıb irəli yeriyir, titrək səslə çağırır:

– Qəmərim...

Qəmər o tərəf-bu tərəfə boylanıb məhəbbət dolu gözlərini Becanın alışıb-yanan, qəmli gözlərinə dikir və pıçıltı ilə soruşur:

– Canım-Becanım, bu vaxtı xeyirdimi?

Becan bəy bir anlığa susub yenə qəmli gözlərini Qəmərin gözündən ayırmadan sakitcə deyir:

– Xeyirdi, Qəmərim... Səhər tezdən yola çıxıram. Gəldim, səni görüm.

– O nə səfərdi elə, Becanım?

Becan baxışlarını gizlədir.

– Atamın məktubuynan gedirəm, Qəmərim.

Söhbətin bu yerində Qasid daha da şəklənir:

– ...Ölüm-dirim məktubuynan. Taleyimiz bu məktubdan asılıdı. Atamın da, mənim də, sənin də, Qəmər. İnşallah, gedim-gəlim, danışarıq. Taleyin öz hökmü var, Qəmər. Hər şey könlümüzcə olmur...

– Canım-Becanım, bu nə sözdü? Məni nigaran qoyma. Sağ get, salamat gəl... Al bu yaylığı, məndən sənə yol əmanəti...

Becan bəy yaylığı alır, əvvəlcə dodaqlarına, sonra isə köksünə sıxır... Onların əlləri birləşir.

– Qəmərim, hər necə olsa, bil ki, bu dünyada yalnız səndən ötrüyəm. Salamat qal...

Onların əlləri bir-birindən qopur. Pəncərə örtülür. İçəridəki işıq da azalır və tamam sönür...

Becan bəy dönüb ağacların arası ilə tələsik saraya tərəf addımlayır. Qasid də necə gəlmişdisə, eləcə ağacların dalında gizlənə-gizlənə Becan bəyin qarasına gedir. Saraya çatan Becan bəy pəncərədən necə gizlincə düşmüşdüsə, ağaca qalxır, pəncərədən eləcə ehmalca içəri adlayır və elə güman eləyir ki, bundan heç kəsin, o cümlədən ona təhkimli Qasidin də xəbəri yoxdu.

Becan bəy öz başının dəstəsi ilə yola çıxır. Becan bəy ortada gedir. Ondan irəlidə və arxada bir nəfər, solunda iki, sağında da iki atlı. Şəhərdən çıxan kimi atlılar əvvəlcə dördnala çapır, daha sonra isə yorğa yerişə keçirlər. *(Xanın məktubu xanın səsiylə oxunur və məktubun mətni yol boyunca bölünür.)*

"...Möhtərəm Ərəş xan. Ey məndən incik düşən möhtərəm qardaşım! Özündə cürət tapıb Sənə bu naməni yazan da incik düşən qardaşın Miri xandı. Məktubu Sənə çatdıran isə nökərçən, övladım, gözümün ağı-qarası Becan bəydi. Gərək hüzuruna zəhmət çəkib özüm gələydim. Məzur tut, gələ bilmədim. Qocalıq və nasazlıq mənə saraydan bircə addım da olsa qırağa çıxmağa rüsxət vermir. Sənin mərdliyin, saflığın, dost yolunda canfəda olmağın məlumdu. Əcdadi-qədimlər başqaydı, Ərəş xan. Küsüblər, barışıblar, kiminsə felinə uyub bir-birindən incik düşüblər. O zamandan neçə illər ötüb, fəsillər dəyişib, üstündən çox sular axıb. Zəmanə dəyişib, Ərəş xan. Zəmanə Sənin lə mənim, Azərbaycan xanlarının nəfinə dəyişməyib. Gün-gündən itirdiklərimiz bu gün bizə göz dağı olub. Dünən itirdiklərimiz sabah itirəcəklərimizin müqabilində şükürlüdü, Ərəş xan. Şah bizi yadların qucağına atır. Araz çayı bu boyda Azərbaycanı ikiyə böləcək. Onsuz da xanlıq əlimizdən çıxıb, quruca adımız qalıb. Necə bilirsən, bəlkə gözləyək, papağımızı başımızdan götürələr, içinə yumurta qoyub, qırt toyuq otuzduralar? Biz də papaqsız qalıb, başımıza ləçək bağlayaq? Bir başbilən kimi nə məsləhət görürsən, Ərəş xan? Əgər zəhmət çəkib, mənim məsləhətimdən hali olmaq fikrinə düşsən, onda ərz eləyim: Bəradərim Ərəş xan, məlumun olsun ki, mənim Becandan qiymətli bir kəsim yoxdu. Eşitmişəm, səndə bir gövhər var. Qoy o gövhərin sahibi oğlum Becan bəy olsun. Becan bəyi sənə kürəkən göndərirəm, Ərəş xan. Ümidvaram ki, sözüm sənin dərgahında yerə düşməz. Adı üstündə, toy-düyün sonraya qalsın. Elə bir günə ki... Orasını demirəm, Ərəş xan, əvvəlcədən demək bəndənin işidi, kərəm Allahın... Hərəkət bəndədən, bərəkət Allahdan... Ümidimiz qınından sıyrılan qılınca qalır, Ərəş xan. Üç məndən, üç səndən... Xəbər çatdır, o birilərin də hərəsindən bir cüt. İman yolunda qılınc çalmağın vaxtı yetişib. İmam Hüseyn yalın əllə 70 nəfərnən şəhid olmadımı, Ərəş xan?! Bizimsə əlimizdə sıyırma qılınc var..."

Becan bəy arada ipək yaylığı gizlincə çıxarıb qoxulayır. Qasidin bir gözü elə Becan bəydədi. Atlılar çaydan keçəndə atları suvata saxlayır, sonra yenə bayaqkı qaydada yorğa yerişlə sürürlər... Dərəyə yetişirlər. Xanzadə yaylığı qoltuğuna qoyur, sonra gümüş vəznəli çuxasını elə üstdən əliylə sığallayır, elə bil Ərəşə göndərilən məktubun orda olduğuna arxayın olur.

Atlar qulaqlarını şəkləyib duruxur. Qasid yan-yörəsinə, çiyni üstündən o biri atlılara başı ilə him eləyir ki, dayansınlar. Atların cilovunu çəkirlər. Qasid bir andaca atdan düşür. O birilər də eləcə. Qasid atı yedəyinə alıb hamıdan qabağa keçir. Burama cığırla dərəyə enirlər. Ətrafında baldırğan boy verən çeşmənin başında ayaq saxlayırlar. Becan bəyi elə dövrəyə alırlar ki, aralıdan onu nişan alsalar da, gülləyə tuş gətirə bilməsinlər. Becan bəy əl-üzünə su çəkir, sonra da ovcunu doldurub içir, bulaq başından yarpız dərib ciyər dolusu qoxlayır. Qasid də ovcunu su ilə doldurub üzünə çırpır, başıaşağı olsa da, altdan-altdan ətrafı süzür və söyləyir:

– Allah sənə ömür versin, Becan bəy. Başımızın ağası Xan sağ olmuş səni bizə tapşırıb... məktubu da sənə...

Sualının cavabını gözləmədən sözünün mabədini gətirir:

– Ata minirsən-düşürsən, Allah eləməmiş, məktub qoltuğundan sürüşdü-düşdü, başımıza haranın külünü tökərik? Üzüqaralıq olar. Barı möhkəm yerdə-dimi?

Becan bəy Qasidin yerini "şirin salmağına" səssizcə gülüb onu arxayın salır:

– Çuxamın astarına tikmişəm. İtən yeri yoxdu.

Bunu deyib Becan bəy ürəyinin üstünü sığallayır.

...Qasid birdən görür ki, baldırğanlığın ortası tərpənir. Heç nə deməyib, bulağın üstündəki qart söyüd ağacına pişik cəldliyi ilə dırmanır. Görür ki, xeyli aralıda kola yəhərli-yüyənli bir at bağlanıb. Tez söyüd ağacından düşür, barmağını dodağının üstünə qoyub, dinməməyi tapşırır. Yerə sinə-sinə özünü baldırğanlığa vurur və ot-əncərin arasında gözdən itir... Çuxasını başına çəkib, kolları tərpədir, sonra əllərini qoşalayıb ağzına tutur, başını göyə qaldırıb bir-iki ağız qurd kimi ulayır. At çırpınır, kişnəyib şahə qalxır, kola bağlanan yüyəni qırır və heyvan dəli kimi yerindən götürülür.

Qasid yerə sinir, elə bu dəmdə baldırğanların arasından ətrafına baxmadan, görünür ki, yalnız ürküb qaçan atının hayında olan bir kişi töyşüyə-töyşüyə yüyürür. Və az qala onun qabağını kəsən Qasidlə toqquşacaqdı. Kişinin nəfəsi çiyinlərindən çıxırdı... Qasid əl atıb bir göz qırpımında kişinin xəncərini qınından sıyırır. Kişi bir söz demədən nifrətlə Qasidi süzür. Qasid imkan verir ki, kişinin nəfəsi yerinə gəlsin.

– Kimliyini deməsən, bu gecə dərədəki çaqqalların yemi boldu. Qənimin öz xəncərin olacaq.

Kişi baxışlarını yayındırıb ayağının altına baxır, udqunur:

– Yəqin gəlməsən, məni bu mahalda tanımayan yoxdu. Meşiyəm... at oğrusu.

– Səni dalımızca qoşan olub?

– Miri xanın qardaşı...

– Atları oğurlayacaqdın?

– ...Əlimdən başqa nə gəlir ki?!

– ...Öz atın əlindən çıxdı.

– Sənin bu fəndin yatıb yuxuma girməz... Gəl, sənnən şərikinə işləyək...

– Yox, məndən sənə şərik çıxmaz...

Aşağıdan haraylayırlar.

– Bir də yoluma çıxma. Çıxsan, özündən küs.

...Meşi naəlac qalıb razılaşır:

– Sən deyən olsun.

– Bax, kişi sözü oldu. Al, kişinin belində xəncər olar, – Qasid Meşinin xəncərini qaytarıb, necə çıxarmışdısa, eləcə qınına salır. – Bax ha, sözümüz sözdü.

Bunu deyib çuxasının ətəklərini yığışdırır, dərə aşağı götürülür... At oğrusu Meşi onun arxasınca baxa-baxa qalır.

...Yenə atlılar əvvəlki qayda ilə yol gedirlər. Ancaq bu dəfə çölün düzüdü. Atların ayağının altından qalxan toz üzlərə qonur, atlılar bir qədər aralanandan sonra yerə yatır.

...İrəlidə payi-piyada, ayaqyalın, başıaçıq iki dərviş gedir. Uzun saçları tozun içindədi. Əyinlərindəki xirqənin tozdan rəngi bilinmir. Ağızları-üzləri örtülüdü, nəfəslərinə toz getməsin deyə bürüyüblər. Becan bəy qanrılıb çiyni üstündən başının dəstəsinə deyir:

– Yavaş sürün, toz qalxmasın. Dərviş Allah adamıdı!

Atların yerişi lap yavaşıyır. Dərvişlərin bərabərinə çatanda Becan bəy atının cilovunu çəkir:

– Salamun-əleyküm, baba dərvişlər.

Dərvişlər "əleyküm" deyir.

O biri atlılar da dayanır. Becan bəy yüyən tutan əlini gümüş yəhərin qaşında saxlayır. Və Qasid atını bu tərəfə keçirib Xan oğluynan dərvişlərin arasına girir. Becan bəy pərt olub gülümsəyir:

– Allah adamıynan mənim arama girmə. Ondan ziyan gəlməz...

Qasid gülümsünür, başını sinəsinə əyir, ancaq bir söz demir...

– Baba dərviş, suya-çörəyə ehtiyacınız ola...

Dərvişin ahılı başını bulayır:

– Allah artıq eləsin, nəyə ehtiyacımız olsa, Allah-təala özü yetirər. Yolunuz açıq olsun, Becan bəy!

– Salamat qalın, baba dərviş.

Becan bəy bunu deyib atını tərpədir, onlar yolun tozu qalxmasın deyə atları birayaq-birayaq sürüb təpənin dalında gözdən itirlər.

Becanın qulağında məktubun davamı səslənir...

"...Ərəş xan, on siyirmə qılınc ölüm-dirim gününə hazır olsun. On qılıncın yığışdığı günü-məqamı Becan bəydən öyrən. Kim hardan gəlib, hara getsin. Məktubum səni yormasın. Onu sənə Becan bəy iltimas eylər... Ərəş xan, buyruq sayma, Becan bəy sənin hüzuruna yetişən kimi adam göndər o biriləri yuxudan oyat. Yatıb yuxu bişirsək, vay bizim halımıza... Onda xanlıq da əldən getdi, qeyrət də... Qoy on siyirmə qılınc altdan əyninə kəfən geysin. Mən bu gündən kəfəndəyəm, Ərəş xan... Cismim olmasa da, Allahın əmriylə canımı tapşırsam belə, ruhum siyirmə qılıncların tiyəsində olacaq. Allah dadımıza çatsın, Ərəş xan. Amin..."

Becan bəy və başının dəstəsi çaya çatır. Suya çatan kimi atları, əl-üzlərini yuyurlar, üst-başlarının tozunu çırpırlar. Sonra yenidən atlara minib çayın içiylə üzüyuxarı sürürlər. Atlar suyu sıçradır, suyun havaya qalxan zərrəcikləri günün işığında bərq vurur, elə bil atları, üstündəki minikləri də uşaq kimi sevindirir.

Becan bəy və başının dəstəsi ikiyə bölünmüş qayanın arasındakı dar yola düşür. İrəlidə yenə Qasiddir. Aşağıda isə, çay qayanın arası ilə səs-küynən axıb gedir...

...Bir neçə atlı başlarını aşağı salıb öz yolları ilə tələsən dərvişlərə yetişir. Atlılardan başda gedəni atının cilovunu çəkir. Salam verməyi belə özünə sığışdırmır. Qırmancını ahıl dərvişə tuşlayıb çımxırır:

– A kişi, bir dayan görüm!

Dərvişlər ayaq saxlayır:

– Dayandım. Əleykümsalam.

– De görüm, burdan atlılar keçdimi?

– Keçdi. Xan oğlu Becan bəyin başının dəstəsi. Çata bilsən çat, ədəb-ərkanı ondan öyrən.

...Başdakı atlı belindəki xəncərin qəbzəsini sıxıb, dişlərini qıcasa da, bir söz demir. Bu dəfə cavan dərviş dillənir:

– Bir qurtum suyunuz ola...

Atlı elə bil dərvişlərdən hayıf çıxmağa fürsət tapır:

– Suyumuz özümüzçündü. Qabaqda çay var, doyunca içərsiz.

Bunu deməklə dərvişlərdən hayıf çıxdığına elə bil sevinir.

– Tərpənin ə, quyruqları əldən çıxmasın!

Bunu deyib atına qırmanc vurur. At yerindən sıçrayır, o birilər də yerindən götürülür. Dərvişlər toz-dumanın içində itib-batırlar.

Tindən üç-dörd nəfər çıxır. Sifətlərindən dərd-sər yağır. Ayaqlarını sürüyə-sürüyə gəlirlər. Kimisinin paltarı cır-cındıra dönüb, hətta aralarında ayaqyalını da var. Becan bəyin dəstəsinə çatanda ayaq saxlayırlar.

– Əssəlamün-əleyküm, bəradər...

Becan bəy onların salamını alır:

– Əleyküm-əssalam... Hardan gəlib, hara gedənsiz?

Salam verən sərbaz azca susur, başını aşağı salıb, pərt halda dillənir:

– Ağa, biz Abbas Mirzənin qırılan qoşunundanıq. Gəncə tərəfdə bəxtimiz gülmədi... İndi cəlayi-vətənik. Neyniyək, baba. Başı əlində olan qayıdır öz evinə-eşiyinə. O da ya qismət... Acınnan-susunnan bu yollarda tirrənməsək... Ağa, bəlkə soğan-çörəyiniz ola... səhərdən dilimizə heç nə dəyməyib...

Becan bəy atlılardan birinə başı ilə işarə eləyir. O da tez xurcundan pendir-çörək, yavanlıq bürmələyib sərbaza uzadır. O birilərin gözlərinə işıq gəlir. Özlərini çörəyin üstünə atırlar və yeməyi az qala gözlərinə təpirlər. Sərbazlardan biri tikəni çeynəyə-çeynəyə Qasidə üz tutur:

– Ağa, sərim-sadağa, bəlkə bir atımlıq tiryəkiniz ola? Vallah, yol bizi lap adamlıqdan çıxarıb.

Qasid bir söz deməyib əlini qoltuğuna aparır, ordan xırda bir bükülü çıxarır, bir zərrə qoparıb tiryək istəyən sərbaza uzadır. Sərbaz yeməyi buraxıb, özünü tiryəkin üstünə atır. Titrəyən əliylə zərrəni alır, ağzını açıb dilinin altına qoyur. Özünü qayanın böyrünə verir, əllərini başının altında daraqlayıb ləzzətdən gözlərini yumur.

Becan bəygildən çörək istəyən sərbaz yenə onlara üz tutur:

– Sərim-sadağa, nahaq verdiz ona, indi gərək nə qədər burda gözləyək ki, həmşərim özünə gəlsin. Onu dalımızda daşımağa bizdə taqət nə gəzir?

O biri sərbaz isə çörəkdən çox saymazyana tərzdə qoparıb ikiyə bölür, bir tikə Becan bəyin atına, bir tikə isə öz ağzına qoyur. Və heç kəsə fikir vermədən atla danışır, arabir də atın üz-gözünü sığallayır, yalına əl çəkir. Nisbətən yaşlı sərbaz oğlana tərəf baxıb başını bulayır, köksünü ötürür, üzünü Becan bəyə tutub söyləyir:

– Döyüşə Ərdəbildən öz atında gəlmişdi. Atı vurulandan sonra ağlı yerindən oynadı, harda at görür, əl çəkmir. Danışır atnan. Ata-anasının bir dənəsidi. Allah bilir, bunu belə görəndə nə şivən qopacaq?!

Becan bəy atının yüyənini yığışdırır:

– Xoş halınıza, qardaş. Barı alnınız açıqdı. Biz torpaq tutmuşlar hələ bu yolda nə şəhidik, nə də dəli...

Bunu deyib atını məhmizləyir, qabağa keçir. Qasid, dalınca da o biri atlılar tərpənir. Yaşlı sərbaz arxadan səsləyir:

– Qabaqda kazaklar var, ağa! Çox da bənd olmayın.

Sonra da tiryək atmış yoldaşını dümsükləyir.

– Dur görək ə. Sən də vaxt tapdın. Gedək çataq, sonra istəyirsən zəqqumu lap çayına-çörəyinə qat. Dur görək, dur!

Atla danışan oğlan yenə heç nəyə fikir vermədən, öz-özünə, gülə-danışa qabağa düşür... Yaşlı sərbaz gözlərini aça bilməyən tiryəkçi sərbaza söykək olub aparır...

Becan bəygilin ardınca gələn atlılar dərədəki bulağın başına enirlər. Görürlər aralıdakı kolun dibində bir kimsə dizlərini qucaqlayıb oturub. Atlıların gəlişi zərrəcə eyninə olmur, onları saymır da... Bu vəziyyət Bığıburma atlının heç xoşuna gəlmir.

– A kişi, bir səsini çıxar, elə bildim canavarsan, ya ayı?

Kişi yenə cınqırını çıxarmır. Bığıburma yanındakına buyurur:

– Bax gör ə, bəlkə at peyinidi bu boyda?!

O biri atlı kişiyə tərəf bir-iki addım atır, kişi əlini xəncərinə aparır və xəncərini qınından tərpədib laqeyd tərzdə deyir:

– Yaxın gəlsən, özünü ölmüş bil.

Həmin adam ayaq saxlayır, dönüb öz sahibinin üzünə marıtlayır. Bığıburma özündən çıxır, amma kol dibindəki adamın qorxu bilmədiyini nəzərə alıb özünü toxtadır.

– Kimsən? Hardan gəlib, hara gedənsən?

Kişi yenə dizlərini qucaqlayıb başını it kimi əllərinin üstünə qoyur:

– At oğrusuyam. Aşağıdan gəlib, yuxarı gedirdim.

– Atın hanı?

– Qaçırdılar.

– At oğrusunun atını qaçırdıblar?!

Bığıburma əvvəlcə dodağının ucuyla gülür, sonra irişir və qəhqəhə çəkməyə başlayır. Səsi dərəyə düşür. Gülməyini birdən saxlayır:

– Onda nəyi gözləyirsən?

– Atımı.

– Özü gələcək?

– Hə, buraların otu heyvanı susadır, susayanda enəcək dərəyə, daha bu dağdaşda özümü niyə yorum?..

Bığıburma yenə gülməyə başlayır. O gülür və barmağı ilə at oğrusu Meşini göstərir. Bığıburmanın gülüşü yanındakılara da sirayət eləyir, onlar da Meşini göstərə-göstərə uğunub gedirlər. Bu gülüş at oğrusu Meşinin heç qulağına deyil, əvvəlki kimi dizlərini qucub oturub. Elə bu dəmdə at kişnərtisi eşidilir və elə bil Meşinin gözlərinə işıq, dizlərinə taqət gəlir. Yüyəni qırıq at Meşiyə yaxınlaşır. Meşi yerindən durur, atın qırıq yüyənindən tutur, başını atın başına sürtür... Gülənlər xırp kəsirlər. At oğrusu heyvanı bulağın üstünə gətirir, fit çala-çala atını suvarır, sonra yenə bir söz demədən sıçrayıb ata minir və Bığıburmanı da, atlıları da saya salmadan üzünü döndərib gedir... Dalınca baxa-baxa qalırlar.

Becan bəyin dəstəsi tini burulan kimi kazaklar rast düşür. Başçıları tüfəngi çiynindən alıb Becan bəygilə tuşlayır, çaxmağı şaqqıldadır:

– *Стой, стрелять буду!*

Becangil dayanmağa məcbur olur. Kazakların başçısı yaxına gəlir.

– *Так-с. Куда путь держим?*

Becan bəy dinmir.

– *Вы не знаете, что, по приказу Его превосходительства генерала Паскевича, в Кавказе езда на лощаде больше трех человек, вовсе не положено-с?*

Becan bəy nəsə demək istəyir, amma Qasid xurcunundan iki şüşə çıxarır...

Kazak başçısı şüşələri görüb, tüfəngi çəkir.

– *Хотя... исключение имеется-сс...*

Qasid dinməz-söyləməz şüşələrin boğazından yapışıb kazaka uzadır:

– Ağa nəçənnik, olanımız budu.

– *Ааа, это чача, или тутовка? Гед-гед, Мулла. Пошел, пошел.*

Qasid başıyla işarə verir, Becan bəygil kazakları arxada buraxıb atlarını sürürlər. Kazaklar elə atdan enmədən, şüşəni açıb ötürə-ötürə başlarına çəkirlər.

– *Еехх... хорош!...*

Atlılar yenə çölün düzünə çıxırlar. Qasid birdən başını qaldırıb göyə baxır:

– Becan bəy, havanın qırımı heç xoşuma gəlmir. Atlar da yorulub.

№ 01 (09) May 2013

Becan bəy də göyün üzünə baxır:

– Məsləhət nədi? Yol üstündə kənd-kəsək var?

– Kənd uzaqdı, karvansara var, dörd yol ayrıcında. Özümüzü ora çatdırsaq, xeyli bəxtdi.

– Qismət Allahdan...

Becan bəy bunu deyib atını məhmizləyir...

Karvansara sahibi gecənin bu vaxtı bəxtinin alçı durmağından şaşırır, şadlığından bilmir neynəsin:

– Ay həmişə siz gələsiz! Xoş gəlib, səfa gətirmisiz! A gədə, atları yerbəyer elə. Buyurun, buyurun!

Karvansara xidmətçiləri gözlərini ovuşdura-ovuşdura hərə bir tərəfdən çıxır, hamı əl-ayağa düşür. Lampaların işığı artırılır, sönən ocaqlar təzədən qalanır. Bir nökər əlində aftafa, ləyən gəzdirir ki, gülablı su ilə əllər yaxalansın. Çox çəkmir, çay dəstgahı ortaya gətirilir. Hardansa çalğıçılar da gəlib öz yerlərində oturur, astadan çalmağa başlayırlar. Atlar karvansarayın başındakı xüsusi yerə çəkilir.

Becan bəygil təzəcə çay dəstgahına oturmuşdu ki, darvaza döyülür. Qapıçı rəzəni çəkib açır və Becan bəygilin arxasınca düşüb gələn atlılar görünür.

Onlar içəri girəndə musiqi üçlüyü "qonaqgəldi" havasını çalır. *(Görünür, karvansarada bu, qəbul olunmuş bir adət idi ki, qapıdan girəni o cür qarşılayırdılar.)*

Gələnlər başqa tərəfdə əyləşir. Bir gözləri elə Becan bəydə, onun dövrəsindəki adamlardadır...

Onların da qabağına çay dəstgahı gətirilir. Eyni zamanda süfrələr açılır, xidmətçilər bir qıraqdan sinilərdə xörək-xuruş, meyvə daşıyırlar. Kuzələrdə şərab gətirilir.

Darvaza döyülür... musiqiçilər o dəqiqə havanı dəyişib "qonaqgəldi" çalırlar.

Qabaqda kazak zabiti, onun dalınca üç nəfər əcnəbi (onlardan biri qadındır), onların da arxasınca iki nəfər kazak içəri girir. Kazaklardan biri isə bayırda, atların qarovulunu çəkməyə dayanır. Karvansara sahibi cəld kazak zabitinin qabağına yürüyür, ona yarınmağa çalışır:

– Ağa əfsər, xoş gəlib, səfa gətirib! Gözümüz üstdə yeriniz var. Hara xoşunuza gəlir, buyuracaqsız.

Zabit özündən razı halda içəridəkiləri bir-bir, saymazyana şəkildə nəzərdən keçirir, əlindəki qırmancını onun qabağında quyruq bulayan karvansara sahibinə tuşlayır:

– Это... миссия следующая из Петербурга в Карабах. Пусть ночуют здесь. Завтра мы должны провожать наших гостей и передать их в надежные руки... Мешади... не обижать гостей императорского величества... Йедир, ичир и уложить постель...

Karvansara sahibi çiyni üstündən sağına-soluna him eləyir. Xidmətçilərdən biri "mərkəzdən gələn qonaqları" ayrıca masa arxasında otuzdurur. O biri xidmətçi isə içində araq dolu balaca bir qrafin, armudu stəkan, şoraba olan sinini kazak zabitinin qabağına tutur, o biri əliylə arağı stəkana süzüb sinini zabitin çənəsinin altına qaldırır. Zabit heç bir söz demədən armudu stəkanı başına çəkir, xidmətçi yenə stəkanı doldurur, zabit bu stəkanı da birnəfəsə içir, şorabadan ağzına atıb çeynəyir. Sonra qırmancın dəstəyi ilə karvansara sahibinin sinəsini döyəcləyir:

– Ты у меня, смотри… Мешади! А то закрою твой карвансарай!

Karvansara sahibi irişir, xoşluqnan yaxasını qurtarmaq istəyir:

– İsmotri, ismotri… ağa əfsər. Yaxşı, karoş. Bəçeşm, başım üstə, ağa əfsər…

Zabit armudu stəkanı yenə araqla doldurub başına çəkir, yenə ağzına şorabadan atıb çeynəyir…

…Artıq o vaxtacan indi gələn qonaqların qabağına süfrə açılıb. Əl-üz işinə baxan xidmətçi bu dəfə onların qabağında gülablı su gəzdirir. Əvvəlcə qadına yanaşır. Qadın barmaqlarının ucunu gülabda yaxalayıb, əlini xidmətçinin qolunun üstünə saldığı dəsmala silir, narazılıqla başını bulayır:

– Ну и темный Восток…

Kazak zabiti həmin masaya yaxınlaşır, dabanlarını cütləyib əvvəl qadınla, sonra o birilərlə görüşür:

– Сударыня, господа… Отдохните, завтра я заскачу за вами. До свидания. Честь имею!..

Bunu deyib çönür. Qapıdan çıxanda yenə onun dalınca düşüb gələn xidmətçinin əlindəki sinidən qrafini götürür, son damlasına qədər stəkana süzür, başına çəkir, şorabadan götürmək istəyir, ancaq götürmür. Əlini yelləyir və qapıdan çıxır. İki kazak da onun dalınca çıxır. Qapıdan bayırda atlar və atların keşiyini çəkən kazak görünür.

"Missiya" üzvlərinin masasına təamlar, araq-çaxır düzülür. Kişilər araq, qadın isə şərab içir…

Elə bu dəmdə yenə darvazanın qapısı döyülür. Çalğıçılar havanı döndərib yenə "qonaqgəldi" çalır. Bu dəfə gələnsə Becan bəygilin yolda rast gəldiyi iki dərvişdi. Çəkinə-çəkinə içəri girirlər. *(Diqqətlə baxanda onları tanıyırıq – Professorla onun Tələbəsidi.)* Karvansara sahibi dərvişləri görən kimi üz-gözünü turşudur, elə bil bayaq kazak zabitinin qabağında "quyruq bulayan" həmin adam deyil. Özünü qabağa verib, dərvişlərin qabağını kəsir:

– Mənim karvansaram dərviş yeri deyil. Cındırınızdan cin hürkür!

"Ahıl dərviş" sakitcə, sahibin bu sözünə məhəl qoymadan deyir:

– Qonaqlarnan nə işimiz? Elə burda, qapının ağzında oturruq.

Karvansara sahibi inad göstərir:

– Qapının o üzündə oturun. İçəridə oturmaq havayıdı bəyəm?

Sonra qapıçının üstünə çımxırır:

– At bayıra, bir də dərviş üzünə qapı açma.

Qapıçı dərvişləri sıxışdırıb qapıdan bayıra çıxarmaq istəyəndə Becan bəy əyilib Qasidin qulağına nəsə deyir və Qasid dərhal özünü qapının ağzına çatdırır. Karvansara sahibinə dediyi sözü qapıçı da, dərvişlər də eşidir:

– Xan oğlu Becan bəy buyurdu ki, dərvişlər içəridə qalsın. İstədikləri nədi, yerinə yetirin, haqqını Becan bəy verəcək.

Karvansara sahibi dönüb gedir, qapıçı dərvişlərdən əl çəkir. Qasid dərvişlərdən soruşur:

– Ürəyinizdən nə keçir, gətirsinlər, utanmayın…

Ahıl dərviş Qasidin üzünə diqqətlə baxıb cavab verir:

– Dərvişlər gecə gözü heç nə yeməz, bir qurtum su bəsimizdi…

Dərvişlər elə dayandıqları yerdə aşağı çöküb, kürəklərini divara söykəyirlər… Və çox çəkmir ki, gözləri qapanır. (Ya da bəlkə özlərini yuxuluğa vururlar.) Qasid dayanıb bir müddət onlara baxır, ətrafı diqqətlə süzür, nəsə fikirləşir, sonra isə dayanmayıb Becan bəyin yanındakı yerinə qayıdır…

Məclis get-gedə qızışır. Şərab Becan bəygilin arxasınca düşüb gələnlərin başını dumanlandırıb. Qarabağa üz tutan "missiya"nın masasında şərab su kimi içilir. Qonşu xan atlıları hündürdən danışır, gülür, şərabı artıq badələrdə yox, elə birbaşa kuzədən başlarına çəkirlər. Musiqi daha da şiddətlənir. Ortaya cingənə (saraylarda, mehmanxanalarda çalıb-oxuyan, rəqs eləyən qız) çıxır. O, göbək rəqsi oynayır. Və bir-bir hücrələrə yanaşır, pul yığır. Bığıburma və onunla gələnlər oyuna qarışır, Bığıburma cibindən pullar çıxarıb rəqqasənin, çalğıçıların başına səpələyir. Əl-qol atıb oynamağa çalışır... Onunla gələn atlılar əl vurur. Bığıburma rəqqasəni tutmağa cəhd göstərir, amma qız ustalıqla onun qoltuğunun altından sivişib çıxır, gülə-gülə yenə öz rəqsini davam etdirir...

Dərvişlər elə qapının ağzında, kürəklərini divara necə söykəmişdilərsə, eləcə uzanıb bu qarışıq məclisə tamaşa edirlər. Ordan hər şey ovuc içi kimi görsənir. Bu eyş-işrət məclisinə qoşulmayan Becan bəydi, onun yanında əyləşən Qasiddi, bir də dərvişlər. Bığıburma birdən yadına nə düşürsə, daha doğrusu, gözü Becan bəyə sataşır, nə fikirləşirsə özünü yığışdırır, şərab dolu piyaləni əlinə alır, səndirləyə-səndirləyə düz Becan bəyin üstünə gəlir:

– Becan bəy, mən Bursa bəyəm, biz sənnən dədə-babadan düşmənik, ordan bura sənin dalınca gəlmişik.

Bığıburma qəfildən xəncərini sıyırır:

– Al bu xəncəri, sən məni öldür!..

Becan bəyin heç tükü də tərpənmir. Qasid bir anlığa duruxur, sonra özünü araya atır:

– Bəy, belə zarafat eləmə.

Qasid bunu deyib Bursa bəyin əlini çətinlik çəkmədən qatlayır və xəncərini onun öz əliylə qınına qoyur... Bursa bəy yenə xəncəri qınından çıxarmağa can atır və ağlamsınır:

– Bunun nəyi zarafatdı? Qoy bilsin Becan bəy, onun əsl düşməni kimdi? Özgəsi deyil.

Bursa bəyin adamları gəlib onu aparır. Ancaq Bursa öz adamlarını da bir qırağa itələyib "missiya"nın masasına yaxınlaşır. Yöndəmsiz tərzdə qadının qabağında təzim edir, əlini xəncərinə aparır. Qadın qorxudan özünü geri atır:

– *О боже!*

Bursa bəy əlini gözünün üstünə qoyub deyir:

– Xanım, sizin xətrinizə kim dəysə, mən Bursa bəy qulluğunuzda hazıram!

Onun dediklərini Azərbaycan dilini başa düşən kişi qadına çatdırır. Qadın Bursa bəyin üzünə qorxa-qorxa gülümsünür:

– *Очень благодарна. Не беспокойтесь...*

Həmin masa arxasında əyləşən o biri kişi əlini masaya vurub çığırır və ayağa qalxır:

– *Хватит!*

Kişi elə bağırır ki, çalğıçılar əl saxlayıb çaşqınlıq içində ona baxırlar və yenə çalmağa başlayırlar. Kişi yumruğunu bir də masaya elə çırpır ki, üstündəki qab-qacaq yerindən oynayır:

– *Я сказал хватит бренчать эту диковинную музыку!*

Çalğıçılar yenə əllərini saxlayırlar.

– *...Что за безобразие... в присутствии почетного члена императорского географического общества картографии и геодезии?.. Вы должны стоять передо мной как штык! Знаете, кто я? Без меня наша империя как*

разорванный кафтан!.. Мы по приказу Его Величества едем куда?...Семйон Поликарпыч, объясните этим басурманам куда и почему следуем?

Semyon Polikarpıç deyilən kişi ayağa qalxır, boğazını arıtlayır, yarı rusca, yarı azəri türkcəsində izah verməyə çalışır:

– Kak qovorit naş muxterem Pyotr Sergeyeviç... biz Karabaxa qedir...

Pyotr Sergeyeviç o birisinə danışmağa imkan vermir:

– Да, да Карабах. Составить карту Карабахского ханства...

Karvansara sahibi gəlib masanın yanında dayanır, söhbətin nədən getdiyini bilmədən yalmanır, irişib başı ilə deyilənləri təsdiqləyir.

– 50 min armyan, erməni köçür İrandan Karabaxa.

Yenə kişi əlini stola vurub ayağa qalxır:

– Вот именно! Мы должны составить карту Карабаха!..

Nə vaxtdan bəri susub danışmayan Becan bəy özünü saxlaya bilməyib soruşur:

– Bağışlayın, kimdən izn alıb köçürlər, xandan, ya camaatdan?

– Оо... вы говорите по русски? Это похвально! Но, молодой человек, раз Иранский шах проиграл войну, он должен выполнять каждое условие русского государства. И при том, молодой человек, уже в Азербайджане, ханств не существуют. Власть подчиняется только Его Превосходительству Императору нашему!

Bu dəfə "missiyadakı" xanım üzünü donub qalan çalğıçılara tutub əmr eləyir:

– Эй, чучмены, чего вы уставились? Сыграйте, только не по вашему. Валс! Пусть это будет белый танец. Дамы приглашают кавалеров!

Çalğıçılar çəkinə-çəkinə valsa bənzər bir şey çalmağa başlayırlar. Qadın mızıldana-mızıldana, özünə arxayın tərzdə gəlib Becan bəyin qarşısında dayanır, donunun ətəyindən tutub yüngülcə təzim eləyir:

– Восток! Милости просим!

Becan bəy ayağa qalxıb baş əyir, ancaq qadının irəli uzatdığı əlindən nə yapışır, nə də ki öpür:

– Благодарю вас, мадам. Но...

Əli havada qalan qadın pərt olsa da, özünü o yerə qoymur və dodağının arasında fransızca deyir:

– Şərqin kişilərini Avropaya göndərmək lazımdı ki, orda tərbiyə görsünlər.

Becan bəy çox nəzakətlə, fransızca heyrət içində donub qalan xanımın cavabını verir:

– Xalqın sabahı naməlumdusa, onun dünənini çalıb-oynamazlar, madam. Üzr istəyirəm, tezdən yola çıxmalıyıq. Gecəniz xeyrə, madam. Gecəniz xeyrə, ağalar...

Becan bəy öz otağına sarı yönəlir. Qasid və yanındakılar onu otağın qapısına qədər ötürürlər. Becan bəy otağın qapısında yenə dönüb ətrafdakılara nəzər yetirir, aralıdan dərvişlərin üzünə gülümsünür. Bu əsnada dərvişlər ayağa qalxıb ona yüngülcə baş əndərirlər. Becan bəy öz otağına keçir. Onunla gələn beli qılınclı iki nəfər qapının ağzını kəsdirir... Dərvişlər yenidən öz yerlərində uzanırlar. Yemək-içmək təzədən əvvəlki qaydasına düşür... Bu arada Qasid hamının eşidəcəyi bir səslə deyir:

– Ağalar, hamınıza Becan bəyin xoşladığı bir çay içirdəcəyəm. Kəkotu çayından sonra rahat yatacaqsız. Səhər də quş kimi...

...Nökər qonaqlara armudu stəkanda çay paylayır.

Bursa bəy süfrədəki xəncəriylə meyvələri batırıb-götürür, sonra da onu masanın düz ortasına sancır. Başını xəncərin dibinə qoyub mürgüləyir.

Yanındakılar xəncəri ortadan alıb Bursa bəyin belindəki qına keçirir, sonra da onun qoluna girib, Becan bəyin qonşuluğundakı otağa aparırlar. Pilləkənə ayaq qoyanda Bursa bəy elə bil özünə gəlir, yanındakıların hərəsini bir tərəfə itələyir:

– Dayan! Mən axı kimisə öldürməliydim. Yadımdan çıxıb kimi?

Yanındakılar onu dilə tutub otağına salmaq istəyir:

– Bu gün keçdi, Bursa bəy. Qalsın sabaha. Axşamın xeyrindən, sabahın şəri...

Bursa bəy gedə-gedə mızıldanır:

– Axşamın xeyri, sabahın şəri... Axşamın xeyri, sabahın şəri... Bəs çaparı kim göndərmişdi? Yadımdan çıxıb... Mürtəd oğlu, mürtəd... Kimisə öldürməliydim... Kimi... Axı kimi?

Qasid qıraqda gəzib hər şeyə göz yetirir, başı yemək-içməyə qarışan məclis əhlinin hər birinə göz qoyur və sonra gəlib qapıdan girəcəkdə, "dərvişlərin" qarşısındakı divara belini dayayıb uzanır...

"Ahıl dərviş" *(professor)* ehmalca yerindən qalxır, o da öz növbəsində karvansarayın dəhlizlərini dolaşır, pəncərələri yoxlayır, öz yerinə qayıdır, "cavan dərvişin" (tələbənin) başını sinəsinə əyib mürgülədiyini, qarşı tərəfdə isə Qasidin də üzü divara söykənib yatdığını görür.

"Ahıl dərviş" gedib Becan bəy yatan otağın qapısı görünən yerdə divara dirsəklənir...

Kefli çalğıçılar da çala-çala yorulurlar və onlar da başlarını hara gəldi qoyub yatırlar. Lap axırda tarzən elə başı tara əyili halda yuxuya gedir...

Tamam səssizlik çökür, hətta cırcıramaların səsi eşidilir. Tövlə tərəfdə atlar nədənsə hürkmüş kimidir... Qasid çevrilib bir anlığa səssizliyə qulaq kəsilir. Yerindən qalxır, tövləyə tərəf yönəlir.

Tövlədə isə at oğrusu Meşi öz işindədir. Becan bəyin atının ayaqlarına əski dolayır. İşini qurtarıb atın tapqırını çəkmək istəyəndə Meşinin əlindən bir əl yapışır və o, yəhərin əks-tərəfində Qasidin üzünü lap yaxında görür. Bir neçə saniyə dayanıb bir-birinin gözünün içinə baxırlar. Nəhayət, sükutu Qasid pozur:

– Bir də gözümə görünsəydin nəyim olacaqdın?

At oğrusu başını aşağı salıb sakitcə dillənir:

– Qulun...

– Qul xatasız olmaz, ağa kərəmsiz...

Hardasa xoruz banlayır. Səhər obaşdandı. Karvansara əhli, qonaqlar, hamı səs-küyə oyanır. Becan bəyin otağının qapısındakı iki gözətçi də gözlərini ovuşdura-ovuşdura oturduqları yerdən dururlar. "Dərvişlər" də oyanır. Qasid Becan bəyin qapısını döyür. İçəridən cavab yoxdu. O var-gücü ilə qapını döyəcləyir və ağlayır. Hamı bura yığışır və intizarla gözləyir. Qarabağa gedən "missiya"nın üzvləri də yaxına gəlir. Xanım ən axırda öz otağından çıxır. Əvvəlcə elə bil qəsdən Becan bəyin otağına tərəf heç nəzər salmır, ancaq ora adamların toplaşdığını görüb o da yaxınlaşır, vəziyyətdən baş çıxarmağa çalışır. Nəhayət, qapını sındırırlar. Qasid içəri atılır və girməyi ilə otaqdan çıxmağı bir olur. O, hönkürtü ilə ağlayır.

– Becan bəy özünü öldürüb! Öz xəncərini ürəyinə sancıb!

Missiya üzvləri öz aralarında danışır. Xanım eşitdiyi bu xəbərdən sarsılır, əlləri ilə başını tutur:

– Ужас! Дикий Восток! Зачем я сюда приехала?! Петр Сергеич, лучше бы я вернулась в Петербург. Боюсь я…

Pyotr Sergeyeviç Qasidə üzünü tutaraq elə-belə soruşur:

– А причина та какая? Он не был похож на самоубийцу…

Qasid Qəmərin Becan bəyə bağışladığı yaylığı göstərir:

– Bu yaylığı sinəsinə sıxmışdı. Dünən gecə mənim gözümün qabağında sevgilisi bağışladı.

Becan bəyin yanındakı atlılardan biri gözünün yaşını silərək deyir:

– Yolda tez-tez çıxarıb qoxulayırdı.

Bu dəmdə Bursa bəy irəli gəlir, ağrıyan başındakı yaş dəsmalı bir əli ilə tutaraq öz-özünə danışırmış kimi söylənir:

– Çapar gəlmişdi ki, Becan bəy Ərəş xanın qızını qaçıracaq. O yazığın heç ağlında deyilmiş. Başım ağrıdan çatlayır…

Qasid sarsıntı içində, gözü yaşlı elə pilləkəndəcə yerə oturur:

– Miri xana nə cavab verəcəyəm? Kaş onu tək qoymayaydım. Kim deyərdi, canına qıyacaq?

Becan bəyin dövrəsində gələn o biri atlıya üzünü tutur:

– Ay uşaq, tez geriyə çap, bu xəbəri çatdır. Tez ol, tez ol!

Həmən cangüdən at tövləsinə yüyürür, ora çatmağıynan geri qayıtmağı bir olur:

– Becan bəyin atı yoxdu!

– Necə yəni yoxdu?

– Yoxdu da, yəhərli-yüyənli aparıblar!

– Bəs qapıçı hara baxır? Çağırın görək qapıçını!

Qapıçının dalıyca bu dəfə qorxudan matı-qutu qurumuş karvansara sahibi yüyürür:

– Dünya dağılır, bu zalım oğlu yenə yatıb qalıb?! Ə, Tircan! Ə, Tircan! Hardasan? Karsan? Hardasan, ə?

Karvansara sahibi qapını açıb çölə də baxır, çaşqın halda geri dönür:

– Ə, qapıçıdan soraq yoxdu. Olmaya…

…Karvansara sahibi ağlına gələn fikirdən özü də dəhşətə gəlir…

Qasid zəndlə ona tərəf baxır:

– Olacaq şey olub. Qapıçı Becan bəyin atına, gümüş yəhərinə tamahsılanıb. Hamını yuxuya verib qaçırdıb…

Darvaza döyülür. Karvansara sahibi zəndlə onun-bunun üzünə baxır:

– Bəlkə qapıçıdı, Tircan?!

Az qala qaça-qaça özünü darvazaya çatdırır, qapını açır. Qapıda kazak zabiti, dalınca da iki kazak görünür. Zabit adamları bir yerdə görüb təəccüblə soruşur:

– Петр Сергеич, в чем дело? Уже завтракали?

Pyotr Sergeyeviç pərt halda dillənir:

– Не до завтрака, господин капитан.

– А что случилось?

Bu dəfə xanım cavab verir:

– Человек проколол себя кинжалом.

Zabit bir anlıq fikrə gedir:

– А который-то?

– Который сидел во главе стола. Знал русский, французский.

– Кто убил?

№ 01 (09) May 2013

– А никто. Сам себя проколол.

– Неужели? Вдруг, ни с того, ни с сего взял и проколол себя?

Xanım cavab verir:

– Из-за любви. Теперь-то я верю Лейли-Меджнуну. Ай да Восток!

Zabit başını bulayır:

– Екатерина Гансовна. Эти басурманы один другого убивают. Тем более, мужик был толковый… Ну не знаю… Неужели из-за любви? Ну и глупец… Хорошо, мешади.., давай, давай, упомянем душу басурмана несчастного.

Karvansara sahibi işarəni anlayıb nökərləri him-cimlə başa salır və nökər o dəqiqə mətbəxə qaçır, elə o dəqiqə də əlində həmin balaca sini, sinidə də yarımçıq araq qrafini, doğranmış pendir gətirir. Zabit armudu stəkanı araqla doldurub deyir:

– Царство небесное, этому басурманскому душу!

Bunu deyib arağı başına çəkir. Sonra da gözüylə karvansara sahibini axtarır:

– Мешади, все-таки, сенин карвансара баьламаг! Сенин пис карвансара!

Bunu deyib yenə stəkanı araqla doldurub içir:

– Пйотр Сергеич, того ханского сынка уже не вернешь. Не пора ли нам, в путь? Эй Митя, выводи лощадей. А meşadi yola zavtrak yemek… Xurcun… A nu ka bıstro! Tez, tez!

Karvansara sahibi məsələni başa düşür, nökərlərə başa salır ki, tez azuqə hazırlasınlar. Nökərlər ora-bura vurnuxur. "Missiya" yığışır. Xanım elə başını bulayır:

– Ну и Восток…

Zabit araqdan yenə bir stəkan süzüb içir:

– Эхх. Ну, мешади, ну придется тебя вытаскивать за уши. Я еще должен составить рапорт… начальству… Мектуб, мектуб. – Zabit barmağı ilə yuxarını göstərir.

…və bu dəmdə cavan "dərviş" yadına nəsə düşübmüş kimi yerindən sıçrayır, Becan bəyin qaldığı otağa cumur. Bu elə qəfil baş verir ki, heç Qasid də məsələdən baş açmır. Cavan "dərviş"in içəri girib qayıtmağı çox çəkmir. Qayıdır və ahıl dərvişə üzünü tutur:

– Məktub yoxdu. Becan bəyin apardığı… Xanın məktubu!

Kazak zabiti axır ki araqdan əl çəkir, adəti üzrə yenə pendir tikəsini götürüb çeynəyir, əlini-əlinə vurub deyir:

– Ну все! Давайте проверим, письмо у кого за пазухой! Мадам-с… Мы не будем лезть вам под юбкой… Ха-ха-ха!

Xanım kazak zabitinin bu yöndəmsiz zarafatından pərt olur, dodaqaltı fransızca nəsə deyir və rusca əlavə edir:

– Зачем я приехала? Невоспитанный, необтесанный Кавказ... А вот тот молодой барин был чрезвычайно воспитанным. Царство небесное ему…

Kazak zabiti kazaklardan birinə işarə eləyir:

– Митька, проводи госпожу…

Cavan dərviş yaxınlaşır və rus dilində xanıma üz tutur:

– Извините, госпожа. Вы ночью ничего не заметили, или ничего не слышали?

Xanım heyrətlə cavan "dərviş"ə qayıdır:

– Оо, какой-то дервиш… вы тоже говорите по-русски?.. Нет… мулла, ничего не видела, и не слышала. Выпила очень ароматный чай, и спала как убитая…

Cavan "dərviş" "missiyanın" o biri üzvlərindən soruşur:

– Извольте, господа и вы тоже – ничего не заметили? Крик, шум…

Onlardan azəricə az-maz biləni başını bulayır:

– Абсолтно ничего… Выпил чайку, и сладко спал. До самого первого петушиного крика…

O biri qonaq da söhbətə qoşulur:

– А вы, уважаемый сами ничего не видели, не слышали?

Dərviş cavab verir:

– Сожалению, я тоже беспробудно спал…

– Странно если человек приложил руку к себе, он что, должен на помощь вызвать? Был человек, сегодня нету. Вот и все.

Kazak zabiti "missiya" üzvlərini tələsdirir.

– На кой черт им нужно какой-то письмо? Какой-то ханский пасынок будет себя растерзать из-за какой-то кавказской красавицы… Из-за этого мы не можем сорвать распоряжение Его превосходительства императора. А никому голову не приходит, что может же покойник, прежде чем покончить с собой вовсе зажечь, или порвать ту никудышную письмо? А может то письмо вовсе не было? Не займитесь, здесь какой-то брехной, немедленно отправьте тело обратно! Вот и дело конец. А ну-ка в путь!

"Missiya" üzvləri, kazak zabiti, onun dalınca da kazaklar çıxırlar. Karvansara sahibi yalmana-yalmana onları yola salır, nökərin gətirib çatdırdığı azuqə dolu xurcunu da zabitin gözü qabağında kazakların birinə verir... Kazak zabiti də bunu görür və özünü o yerə qoymur, karvansara sahibinə barmaq silkələyir:

– Ты у меня смотри, мешади! А то сенин карвансара закрою!

Karvansara sahibi əldən-ayaqdan gedir:

– İsmotri, ağa əfsər, ismotri. Beçeşm. Gözüm üstə…

"Dərvişlər" karvansaranın ortasında dayanıb fikirləşirlər. Daha doğrusu, ətraf-dakıları bir-bir nəzərdən keçirirlər. Bursa bəy əliylə başını tutub, gözlərini yerə zil-ləyib. Onunla gələn atlılar isə bir qıraqda durublar, Bursa bəyin göstərişinə müntə-zirdilər. Qasid heç kəsin üzünə baxmır, baxışlarını uzaqlara dikib. Öz-özünə danışır:

– Hardan bilim… Onun yanında, bir küncdə yıxılıb yatardım. Boynum sı-naydı… Heyf, heyf o oğuldan… Gözümü dörd elərdim…

Qasid əlində bürmələdiyi yaylığı göstərir:

– …Bircə qızdan ötrü… Axı mən niyə mürgülədim? Ölüm yuxusuna kaş mən gedəydim…

Ahıl "dərviş" gözlərini dolandırıb hamını bir-bir gözdən keçirir:

– Yəni gecə heç biriniz səs eşitmədiz?

İstər Becan bəyin yanında gələn atlılar, istərsə Bursa bəyin atlıları bir-bir and-aman edirlər:

– Baba dərviş, vallah elə möhkəm yatmışdım ki…

– Yol gələn adamın yanında top atsan ayılmaz, baba dərviş…

– Təkcə onu gördüm ki, urus kişisi gecənin bir aləmi durub gəldi, kamançaçı başını qoyub yatmışdı, durğuzdu onu, cibinə pul basdı, məcbur elədi çalsın, o da çaldı, elə çala-çala yenə yatdı.

– Bəs o biri urus?!

– O sarı kişi kamançaçıdan qabaq yatdı…

– Vallah, baba dərviş, o kəklikotu çayından sonra elə yatmışam ki, heç yuxu da görməmişəm…

№ 01 (09) May 2013

Bursa bəy başını qaldırıb dərvişlərə baxır:

– Səs nədi, sel gəlib aparsaydı, başımı yastıqdan aralamazdım. O ola ki səs...

Dərvişlər əlacsız halda eləcə dayanıb-durur, susurlar.

– Amma, mən eşitdim.

Hamı dönüb Qasidə baxır. Qasid azca ara verib deyir:

– Səhərə az qalmış yuxunun şirin vaxtı atların fınxırtısına oyandım. Nəfəs imsədim. Pusa-pusa getdim. Gördüm... biri atların əl-ayağına əski sarıyır. Bilsəz kimiydi?

...Bunu deyib Qasid özüylə gələnlərin üzünə baxır:

– Dərədə rast gəldiyimiz at oğrusu. Bizim atları qaçıracaqmış... Nəsə yazığım gəldi. Boşladım getdi, əli ətəyindən uzun... Heç kəsi durğuzmadım... Sora gəlib uzanmışam. Becan bəyin qapısında. Mürgü aparıb məni... Sən qapıçının fürsət seçməyinə bax...

Bunu deyəndə Qasidin səsi enir və titrəyir...

– ...İndi biz... adamın dili də gəlmir... Becan bəyin, meyidini hansı atın üstündə aparaq?

Atlılardan biri sakitcə dillənir:

– Hər halda, gecikdirmək olmaz. Yola çıxmaq vaxtıdı.

Qasid ağır-ağır söylənir:

– Bu xəbəri Miri xana çatdıranın dilinə tikan çıxar.

Mühafizlərdən biri sakitcə deyir:

– ...Bəlkə də xəbəri var, qara xəbər qara yeldən yüyrək olar...

Səhər tezdəndi. Xanın qardaşı son dərəcə sevincək görünür. Az qala oynaya-oynaya Xanın hüzur qapısına yaxınlaşır. Qapının önündə sifətinə pərtlik qondurur, özünü ələmli göstərir, keşikçiyə fikir vermədən qapını açıb içəri girir. Xan başdan-ayağa bəyaz paltar geyinib. Tamam təkdi. Başını aşağı salıb, dərin fikrə gedib. Qapının səsinə başını qaldırır. Qardaşı özünü daha kədərli, daha mağmun göstərir:

– Sabahın xeyir olsun, qardaş.

– Hə, sənsən?

– Mənəm... Tamam ağ geyinmisən?

– Geyim deyil bu, Mirəziz, kəfəndi.

Mirəziz çaşıb qalır:

– Nə kəfən?

– Kəfəndi də... Vaxt gələr, büküləndə görərsən...

– Allah eləməsin, dadaş. Bu nə sözdü şax üzümə deyirsən?

– Düzün deyirəm, Mirəziz, hər bir Allah bəndəsinin geyəcəyi axır libasdı bu. Yəqin Becanım göndərdiyim yerə yetişib. Məktubum da çatmalı yerinə çatıb. Ölüm-dirim günüdü bu gün.

Mirəziz bir anlığa susur, sonra laqeydcəsinə deyir:

– Yox, çatmayıb... Daha çatmaz, dadaş.

Xan başını qaldırıb acıqla söyləyir:

– Gədə, nə belə xeyirsöyləməzsən? Nə danışdığını bilirsən?

– Bilirəm, dadaş, bilirəm.

– Hardan biləsən? Heç nədən xəbərin yoxdu.

– Yox, dadaş, varımdı, sən bixəbərsən.

Bunu deyib Mirəziz qoltuğundan Ərəş xanına göndərilən məktubu çıxarır.

– Bu da sənin göndərdiyin məktub. Ərəş xanına çatmayıb.

Xan sarsılmış halda taxtına düşür:

– Bu məktub səndə nə gəzir?

– Dadaş, məni yaxın buraxmırsan, elə bilirsən, mən bir küncdə qısılıb duracağam?

Xanın əlləri titrəyir:

– Sən axı, sən...

– Hə, ey həşəmətli xan, mən də mənəm. Nə oldu, bu boyda xanlıqdan mənə pay düşmədi?

Xan hirsini boğa bilmir:

– Atamın belindən hansı gündə gəlmisən? Anam səni hansı gündə dünyaya gətirib? Kaş o günə qara daş düşəydi.

– Gəl sən öz xoşunla xanlıqdan əl çək, camaatı çağırım, denən ki, xanlıq elədim bəsdi, bu gündən mənim taxtımda qardaşım oturacaq.

– Gədə, camaatın səni görən gözü yoxdu. Bu fikri başından çıxar. Səndən nə xan olar, nə də xanın varisi... Sırğa elə qulağından as, mənim varisim Becandı. Bu mahalı, eli-obanı təkcə ona etibar eləyə bilərəm.

Mirəziz kinayə ilə gülür və gülməyini qəfil saxlayıb, əlini irəli uzadır:

– Sən gəl xoşluqnan Tuğranı ver mənə. Hələ ki möhlətin var.

– Tuğranı versəm, səni bu taxtda oturtsam, torpağı bir gün, bir günortaya satarsan. Çıx get, Mirəziz, gözüm səni görməsin.

– Yaxşı, gedərəm. Amma getməmişdən sənə ikinci xəbəri deyim. Becan, Becan deyib döşünə döymə... Becandan varis olmaz. Çünki... Becan bu gecə karvansarada özünü öldürüb...

Xan qeyri-ixtiyari yerindən qalxır, ayaq üstdə dayana bilməyib, yenidən taxtına çökür. Dodaqları əsir, astadan deyir:

– Bitdi... Hər şey bitdi... Balam vay...

Sol əli ilə ürəyini tutur, sağ əlini irəli uzadıb yanındakı dolabın üstündən dərman götürmək istəyir. İki qardaşın əli dərmana tərəf uzanır. Mirəziz dərmanı astaca özünə tərəf çəkir. Xanın əli dərmana tərəf uzandıqca, Mirəzizin əli dərmanı ondan sürüşdürüb uzaqlaşdırır. Xan son nəfəsdə nəsə demək istəyir, ancaq deyə bilmir, səsi boğazında qaynayır, dərman dalınca uzanan əli heysiz halda sallanıb qalır...

...Xanın qardaşı tələsik artıq nəfəsi gedib-gəlməyən Xanın yan-yörəsində, onun ciblərində nəsə axtarır... Və axır ki tapır.

Xanın qardaşı Mirəziz özünü yığışdırır, sifətinə "dərd" geyinir, ucadan hönkürür və beli əyilmiş tərzdə gəldiyi qapıdan çıxır. Becan bəyin ölüm xəbərini eşidən saray əhli və bir sıra mötəbər adam qapının önünə yığışıb. Bir tərəfdə isə əhli-əyalın dövrəsində olan Xanın böyük arvadı – Becanın anası vay-şivən qoparır. Qapıdan çıxan Mirəzizin qıçları "tab gətirməyib" dizdən biçilmiş kimi yerə çökəndə, onun qolundan tutub yıxılmağa qoymurlar.

Aralı qapıdan taxtın qırağına söykənib mürgüləmiş təəssüratı yaradan Xan görünür. Axund Heybətulla irəli yeriyir:

– Xan həzrətləri Becan bəynən nəfəs alırdı. Quş kimi uçdu getdi. Allah ikisinə də öz behiştində yer eləsin... Rəhmətlik xan son nəfəsdə bir söz dedimi?

Xanın qardaşı guya ki yenidən kövrəlir:

– Dedi ki, "Bu sənə əmanət olsun".

Mirəziz bunu deyib ovcunu açır, Xanın tuğrasını göstərir və yenə "hönkürür".

– Deməli, Mirsəid xan canını Əzrayıla tapşırmazdan əqdəm, Allah onun ruhunu şad eləsin, xanlığı öz xoşu ilə ata bir, ana bir qardaşı Mirəzizə etibar eləyib!

Axund Heybətulla sinəsinə sıxdığı Qurani-Kərimi əlinə alır:

– Mirəziz, lazımdı ki, saray başlı-başına qalmasın. Qurani-Kərimin altından keç, Xan kimi hökmün olsun...

Mirəziz üzünə kədər qondurub, üç dəfə Qurani-Kərimin altından keçir...

Axund Heybətulla üzünü camaata tutub ucadan deyir:

– Ey əhli-saray, eşidin və mültəfit olun ki, bu gündən Mirəziz oldu Mirəziz xan! Öz xanımıza hörmət və ehtiram borcumuzdu!

Karvansara bomboşdu. Ara-sıra yır-yığış eləyən nökərlər gözə dəyir. "Dərvişlər" yenə baş sındırır, kələfin ucunu tapmağa çalışırlar. Karvansara sahibi "dərvişlərin" hələ də burda olmağından çox narazıdı. Nəhayət ki, özünü saxlaya bilməyib, onların üstünə çımxırır:

– Dünəndən mənim karvansaramda harda gəldi yatıb-durursuz. Bəlkə atamın atanıza borcu var? Bir quruş xeyriniz olub mənə? Çıxın bayıra. A gədə! Çıxar dərvişləri karvansaradan!

...Nökərlər "dərvişləri" qoltuqlayıb qapının ağzına gətirirlər. Arxadan karvansara sahibinin deyinməyi eşidilir:

– Mən bu karvansaradan indiyəcən bir xeyir götürmədim. Bu xarabanın himi qanla qoyulub ey... Ta Kərbəlayı Zal vaxtından... Ay uşaq, bir az əlli tərpən!

...Qapıdan bayıra çıxmağa hazırlaşan Ahıl "dərvişin" qulağı bu sözləri alır və o, nökərin etirazına baxmayaraq geri dönür. Özünü karvansara sahibinə yetirir:

– Məşədi, elə indicə bir söz dedin...

Karvansara sahibi yenidən coşur:

– Ə, bu dərviş tayfası nə üzlüymüş?! Ə, indicə qovmadım sizi?! Dönüb üstümə qayıtmağına bax da!

Ahıl "dərviş" onu sakitləşdirməyə çalışır:

– Məşədi, niyə hirslənirsən axı? Sözdü soruşdum... Dedin ki, "bu xarabanın himi qanla qoyulub".

Karvansara sahibi yaxasını tez qurtarmaq istəyir, saymazyana tərzdə cavab verir:

– Olanı deyirəm də. Bilməsəm demərəm.

– Nəyi bilirsən?

– İndi durub məccani-dastan açacağam?

Ahıl "dərviş" cibindən bir əskinas çıxarıb karvansara sahibinə uzadır:

– Məccani niyə olur? Bu da sənin haqqın...

Karvansara sahibi pulu alır, çevirib o tərəf-bu tərəfinə baxır:

– Bu haranın puludu? Beləsini görməmişəm.

– Vaxt gələr, görərsən.

– Xub, təki pul olsun. Dərvişdən bir tük də qənimətdi. Onu deyirdim də. Bu karvansaranın əzəl sahibi mazandaranlı Kərbəlayı Zal deyilən adam olub. Külfətiynən yaşayırmış burda. Bir gecə haramılar basırlar. Kərbəlayı Zalı külfətiynən bir yerdə doğrayırlar. O boyda külfətdən beş-altı yaşında bir uşaq qalır. Nə qədər axtarıllar, tapılmır... Deyillər, Kərbəlayı Zalın Mazandaranda qan düşməniçiliyi olub. Qisasdan qaçıb gəlibmiş bura...

– O uşağın taleyi necə olur?

– Nə bilim... İtdi-batdı, ya qurda-quşa yem oldu. Kim bilə? Axır ki görən olmadı. Gördüz ki xarabanın nəfsi ağırdı?.. Dünən xan oğlu duran yerdə özünə qıymadı? Ay qarabəxt... Qız üstə adam ürəyinin başına xəncər saplayar?

...Karvansara sahibi yenə deyinə-deyinə çevrilib gedir...

...Dərvişlər karvansaranın qapısından çıxırlar. Heç biri dillənmir... Bir qədər yol gedəndən sonra cavan "dərviş" qəfildən ayaq saxlayır.

– Dayan! Qayıdaq karvansaraya.

Ahıl dərviş təəccüblə soruşur:

– Niyə qayıdaq?

– Ağlıma bir fikir gəlib...

Cavan "dərviş" cavab gözləmədən dönüb becid addımlarla geri qayıdır. Ahıl "dərviş" onun dalınca güclə çatdırır...

..."dərvişlər" yenə karvansaranın qapısından içəri girirlər. Karvansara sahibi onları görür:

– Baş açmıram, bunlar burda nə itirib tapa bilmirlər? Əğstəfürullah, axırda əlimdən xata çıxacaq ha...

Cavan "dərviş" onun sözünə məhəl qoymur və qapının ağzında, dünən gecə yatdığı yerdə dayanıb ətrafa diqqətlə nəzər yetirir.

– Qasid gəlib burda kürəyini divara dayadı, mürgülədi. Sonrasını görmədim, məni də yuxu tutdu...

...Sonra cavan dərviş gedib Qasidin oturduğu yerdə oturur, kürəyini eləcə divara söykəyir... Belə vəziyyətdə söykəndiyi lay daşın ora-burasını axtarır. Və... əli harasa toxunur, elə o dəqiqə lay daş divardan aralanır, "dərviş" daşı yerində çox yüngülcə fırladır...

...Cavan "dərviş" həmin tunelə girir. Karvansara sahibi, nökər və xidmətçilər də bura yığışıb... Hamı "cavan dərvişin" nə vaxt lağımdan çıxacağını gözləyir və özündən əvvəl "dərviş"in səsi gəlir.

– Qapıçı öldürülüb... Bu lağım Becan bəyin otağına aparır.

Bir neçə adam lağıma girir. Birdən "cavan dərvişin" gözü divarın taxçasında içilməmiş çay stəkanına sataşır.

– Gecə Qasidin paylatdığı çaydan təkcə qapıçı içməyib... Odu ki, yatmayıb... Çayı kim dəmləyib?

Yazıq görkəmli nökər boynunu burub deyir:

– Dəmləmək istədim, ağa. O kişi dedi, sən get, qoy kəkotunu özüm dəmləyim. Samavara da, çaydana da özü baxdı...

Cavan "dərviş" stəkanı götürüb iyləyir.

– Tiryək qoxuyur... Hamını yuxuya vermək üçün çaya tiryək qatıb... Lağıma girəndə elə bilib oyaq qalan yoxdu. Qapıçı çaydan içməyib, ola bilsin mürgüləyib, birdən gözü divarın içərisinə girən adama sataşıb. Onun dalıyca lağıma girib. Və qatil geri dönəndə onunla üz-üzə gəlib...

– Becan bəyi neçə dəfə öldürə bilərdi.

– Bəs məktub? Ona məktub da lazımmış...

№ 01 (09) May 2013

Mirəziz təkdi, taxtda əyləşib, özünü xan kimi nə cür davranacağını məşq eləyir. Durur-oturur, gah özünün amiranə, gah guya lütfkar aparır. Və taxtın yanından asılmış yayı əlinə götürür, əvvəlcə dizinə vurub sındırmaq, ikiyə bölmək istəyir. Nə qədər gücənirsə sındıra bilmir, yay əyilir, ancaq sınmır. Onda Mirəziz əlacsız qalıb yayı yerindən asır. Və birdən kiminsə ona göz qoyduğunu hiss eləyir. Dönüb o yan-bu yana nəzər yetirir:

– Kimdi? Kim var burda?

Heç kəs hay vermir... Yenə səs eşidilir. Bu dəfə Mirəziz lap şəklənir. Tanıdığı gizli qapının üstündəki xalça tərpənir. Əli xəncərinin qəbzəsində xalçaya yaxınlaşır. Xalçanı qaldırır, orda heç kəs yoxdu. Ancaq qapı azacıq aralıdı. Əlini atıb qapını açır. Qapının arxasında... Qasid dayanıb. Mirəziz diksinir və geri çəkilir.

– Sənsən?

– Mənəm...

– Sən nə hədlə xan sarayına izinsiz girirsən?

– Xan yoxdu ki, sarayı ola.

– İndi xan mənəm.

– Sən xan deyilsən.

– Bəs kiməm?

– İt küçüyü. Gəlmişəm sənin yalını verəm.

– Sənin boynunu vurdurmaq mənimçün heç nədi...

Mirəziz çevrilib taxta sarı gedir. Neçə dəfə əlini əlinə çırpır, amma nökər-naibdən səs-soraq yoxdu.

– Məndən nə istəyirsən?

Qasid əlini irəli uzadır:

– Səndə bir əmanət var, onu.

– Sən kim, mən kim? Nə əmanət?

– Məktub.

– Məndə məktub-zad yoxdu.

– Var. At oğrusu satıb sənə.

– Mən də general Paskeviçə satacağam. Bahasına...

– Onda özündən küs.

Qasid bir gözü Mirəzizdə, taxtın yanından asılmış oxsuz yayı əlinə götürür, istehza ilə soruşur:

– Xan sağ olsun... Oxsuz yay, bilirsən nə üçündü?

Cavab gözləmədən sözünü davam etdirir:

– Bilməzsən. Qoy deyim: ...Qədim səlcuqlar, hər döyüşçünün başını yayın kirişiynən ölçüblər...

Qasid bunu deyib yayı öz başına keçirir, sanki ölçü götürür.

– Xan sağ olsun, bilirsən niyə?

...Yenə cavab gözləmədən yayın kirişini Mirəzizin başına keçirir:

– ...Həmin adam satqın çıxanda öz yayının kirişiynən onu boğsunlar... Bax belə...

...Qasid yayın kirişini burur və Mirəzizi boğmağa başlayır. Mirəziz nə qədər əl-qol atırsa da, canını qurtara bilmir və dili ağzından, gözləri hədəqəsindən çıxana qədər boğulur... Yuxarıda, pərdənin arxasında qadın səsi şivən qoparır...

...Kiriş eləcə Mirəzizin boynunda qalır... Qasid tələsik ora-buranı axtarır... Taxtın söykənəcəyindən məktubu tapır. Gəldiyi qapıdan çıxmağa macal tapmamış

hüzura 6-7 nəfər keşikçi və saray əhli doluşur. Onlar Qasidi əhatəyə alır və addım-addım ona sarı gəlirlər. Qılınclar sıyrılır. Qasid də xəncərini sıyırır və bu zaman kazak zabiti bir neçə nəfər əli tüfəngli kazakla hüzura təpilir. Tüfənglər üstayağa çəkilir. Zabit əmr eləyir:

– *Отставить! Отстранитесь!*

Hamı geri çəkilir... Zabit irəli gəlir və Qasidin xəncərini əlindən alır, başqa bir kazaka ötürür. Ayaqlarını cütləyib "çest" verir:

– *Именем закона Расейской империи, Вы обвиняетесь в убийстве местного хана и вы арестованы!*

Və yanındakı kazaka əmr eləyir:

– *Завязать руки!*

Kazak iplə Qasidin qollarını arxadan bağlayır.

– *Уведите!*

İki kazak Qasidi qabaqlarına qatıb aparır. Zabit ora yığışanların üstünə çımxırır:

– *Разойдитесь! А ну-ка разойдитесь!*

Qasidlə, onunla bir yerdə gəlmiş Lal-karı üzləşdirirlər. Lal-kar dinməzcə başı ilə təsdiqləyir...

"Dərvişlər" tez-tez gedir, bəzən az qala yüyürürlər... Sonra hərəsi bir daşın üstündə oturur, qan-tər içində nəfəslərini dərirlər.

– Az qalmışıq.

"Ahıl dərviş" güclə nəfəs alır:

– Daha taqətim yoxdu...

– Siz dincəlin, mən özümü çatdırım. Yoxsa qaçıb gedər.

– Yox, səni tək buraxmaram... Gözdən itisən, ora bax... Xeyli adam bizə tərəf gəlir...

"Cavan dərviş" də "ahıl"ın göstərdiyi səmtə baxır:

– Kazaklar bir neçə adamı qabaqlarına salıb gətirir. Camaat da var... Yoldan qırağa çıxdılar.

– Bəlkə bizi qabaqlayıblar?!

...Səliqəsiz qazılmış xəndək. Dörd nəfər xəndəyin qırağında dayanıb: Qasid, Ləşkər ağası, at oğrusu Meşi və Lal-kar. On addım aralıda dörd nəfər əli tüfəngli kazak əmrə müntəzirdir... Xeyli aralıda isə Qasidi öldürmək istəyən bayaqkı cavanlar, bir neçə saray əhli görünür. Bir kazak atların yanındadı. O biri kazaksa dustaqların əl-qolunu açır.

Zabit dörd kazakın hərəsinə bir patron verir və onlar tüfənglərini doldurub üst-ayağa çəkirlər.

Külək zabitin "*İmenem Rasiyskoy imperiyi...*" kəlmələrini gətirib "dərvişlərin" qulağına çatdırır.

Dustaqların gözləri qara yaylıqla bağlanır. Zabitin əmri:

– *Приготовиться! Целься! Огонь!*

Güllələr açılır. Məhkumlar xəndəyə aşır. Sonra isə zabit özü mauzerini çıxarıb dörd "kontrol atəşi" ilə xəndəkdəkilərin işini tamam bitirir.

– *Закопать!*

Kazaklar tüfəngləri yerə qoyub belləri qapır, meyitlərin üstünü torpaqlayırlar...

Camaat arxayınlaşandan sonra dönüb ordan uzaqlaşır. Təpənin başına sinib bu səhnəni öz gözləri ilə görən dərvişlərin də üstündən elə bil ağır yük götürülür...

...Kazaklar, yedəklərində də atları camaata göz qoya-qoya şəhərə tərəf üz tuturlar.

...Kazak zabiti xəndəyin qırağında dayanıb baxır. Aralıdan adama elə gəlir ki, o öz əməlinin peşmançılığını çəkir...

...Və görürük ki, ən qıraqdakı meyitin üstündəki torpaq tərpəndi və bir əl torpağın içərisindən sıyrılıb çıxır. Zabit o tərəf-bu tərəfə boylanır, əlini uzadıb o əldən yapışır və dartır...

...Qasid çömələb oturur, üz-gözünün toz-torpağını çırpıb təmizləyir...

Zabit ayaqlarını cütləyib "çest" verir.

– Вы целы, ваше благородие? Вас ждут, не дождутся. Вот вам опрятная одежда и все прочее. Мой конь в вашем распоряжении. Не смею у вас отнять время. Честь имею!

Dərvişlər ayaq saxlayıb bir müddət hara üz tutacaqlarını bilmirlər. Yolun tozu yatandan sonra onlar da kazakların ardınca düşüb gedirlər...

Professor və Tələbə institut binasından çıxırlar. Çıxan kimi də öz ritmi ilə yaşayan şəhərin ağuşuna düşürlər. Metrodan çıxan, dayanacaqda avtobus gözləyən, vitrinə baxan adamların arasında tanış simalar görürük. Qəzet oxuyan kişi isə Qasiddi. "Dərvişlər" və Qasid baxışırlar və üzlərini çevirirlər... Ancaq Qasid qəzetin arasından arabir onlara göz qoyur...

Avtobus gəlib dayanır. Tələbə avtobusa minir. Qasid də qəzeti büküb Tələbənin ardınca avtobusa tələsir... ■

fokus

Jurnal Ədliyyə Nazirliyində qeydiyyatdan keçmişdir.
Qeydiyyat № 2685.

FOKUS
Analitik kino jurnalı

№ 01 (09); may 2013-cü il
(ildə 4 dəfə çap olunur)

REDAKSİYA HEYƏTİ

Aygün Aslanlı
Toğrul Abbasov
Aliyə Dadaşova
Əli İsa Cabbarov
Rizvan Ələsgər
Emil Həsənov
Sevda Sultan

Üslubçu redaktor
Kifayət Haqverdiyeva

Dizayn konsepti
Hikmət Aydınoğlu

Kompüter tərtibatçısı
Nazim Hüseynov

Yayım üzrə məsul
"Öz" Prodüser Mərkəzi
tel: (99455) 2397607

"Fokus kino jurnalı" layihəsinin müəllifləri
Əli İsa Cabbarov
Asif Rüstəmov
Vəfa Cəfərova

Müəlliflərin fikri redaksiya heyətinin fikri ilə üst-üstə düşməyə bilər

Üz qabığında: Leonardo Di Kaprio, "Azad olunmuş Canqo" (rej. K.Tarantino)

Dövlət Film Fonduna təqdim etdiyi fotolara görə təşəkkür edirik

TƏSİSÇİ:
Gənc Film İstehsalçıları Assosiasiyası (AGFİA)

Jurnalın nəşri Azərbaycan Gənclər Fondunun maliyyə dəstəyi ilə həyata keçirilir

AZƏRBAYCAN GƏNCLƏR FONDU

TƏŞKİLATİ DƏSTƏK:
Azərbaycan Kinematoqrafçılar İttifaqı,
Buta Film kino şirkəti, *Ayan-Z* Prodüser Mərkəzi

Ünvan: *Bakı şəh., Vidadi küç. 13*
tel.: *(+99412) 437 23 37; (+99412) 492 18 56*
e-mail: *fokusfilmmakermagazine@mail.ru*

CBS mətbəəsində çap olunmuşdur
Tel.: 447 7505
Faks: 447 7504

Facebook.com/cinelineaz
Twitter.com/cinelineaz
http://cineline.az

Cineline.az *saytı filmlərlə bağlı fikirlərini bölüşmək istəyən gənclər üçün bir məkandır. Sayt gənclərə bu imkanı verməklə yanaşı onların diqqətinə peşəkar kino yazarlarının da məqalələrini təqdim edir.*

Bütün növ audiovizual məhsulların kreativ layihələnməsi, istehsalı, yayımı.

BUTA FILM

İçəri şəhər, Sabir 28/2
tel: 4372337
fax: 4921856
butafilm@gmail.com