

FİZULİ MUSTAFAYEV*

KİNO DİLİ VƏ MƏTNİN SEMANTİK QURULUŞU

XÜLASƏ

Məqalə kino dili və mətnin semantik quruluşuna həsr olunub. Burada, əsasən, kinossenari mətninin canlı danışq dilinin lüğət fonduna daxil olan sözlər üzərində qurulması barədə ətraflı söhbət gədir və kino dili ilə gerçəkliyin bağlantıları diqqət mərkəzinə çevrilir. Lakin məsələ burasındadır ki, gerçəkliyin tipik cisim və hadisələrinin ekrana gətirilməsi onların lent üzərində protokol qaydası ilə mexaniki fiksasiyası deyil. Başqa sözlə desək, ekran mətni gerçəkliyə istinad edərək gerçəklikdəki cisim və hadisələrin arxasında dayanan, zahirən hiss olunmayan, duyulmayan tərəflərini açır, gerçəkliyin yeni modelini yaradır. Məqalədə gerçəklik faktlarının deformasiyası, onların yeni mənə çalarları kəsb etməsi ön planda təqdim olunur.

Məqalədə öz əksini tapmış məsələlərdən biri də kino sənətinin ixtiyarında rakurs, plan, işıq-kölgə, kontrast, rəng müxtəlifliyi, optik dəyişmələr və hərəkətin tempinin dəyişməsidir. Bildirilir ki, ekran dili məhz onların sayəsində özünəməxsus keyfiyyətlər qazanır, gerçəkliyin yeni – gerçəklikdən fərqlənən təqdiminin estetik şərtinə çevrilir.

Açar sözlər: *mətn, poeziya, şeir dili, semantik quruluş, danışq dili, rejissor işi, montaj.*

Məlumdur ki, kinossenari mətni canlı danışq dilinin lüğət fonduna daxil olan sözlər üzərində qurulur. “Danışq dilinin əsasında qurulmuş bədii ədəbiyyatın öz dili, öz kodu vardır. Azərbaycanca yazılmış poetik teksti Azərbaycan dilinin lüğəti və qrammatik vasitəsilə açanda alınan mənə cümlələrin hərfi mənası olacaq, onlarda yığılmış əsl poetik mənalar isə naməlum qalacaq” [Mehdi: 1985, s.11].

Beləliklə, mətn danışq dilində öz ilkin semantik mənalarında işlənən sözlərin yeni poetik mənə kəsb etməsi, N.Mehdinin təbirincə desək, nəticədə poetik dilin danışq dilindən nisbətən uzaqlaşması hesabına yaranır. Tədqiqatçı danışq dilini incələmək üçün başqa bir semantik hadisəni analogiya kimi götürür, kino dili ilə gerçəkliyin bağlantılarını diqqət mərkəzinə çəkir və görkəmli İtaliyan rejissoru P.Pazolininin də belə bir fikrinə istinad edir ki, kino dilinin işarə fondu, lüğəti kinonun mənsub olduğu cəmiyyətə aid tipik cisim və hadisələrdir.

Məsələ burasındadır ki, gerçəkliyin tipik cisim və hadisələrinin ekrana gətirilməsi onların lent üzərində protokol qaydası ilə mexaniki fiksasiyası deyil. Başqa sözlə desək, ekran mətni gerçəkliyə istinad edərək gerçəklikdəki cisim və hadisələrin arxasında dayanan, zahirən hiss olunmayan, duyulmayan tərəflərini açır, gerçəkliyin yeni modelini yaradır. Bu prosesdə gerçəklik faktlarının deformasiyası, onların yeni mənə çalarları kəsb etməsi labüddür. Kino sənətinin ixtiyarında rakurs, plan, işıq-kölgə kontrastı, rəng müxtəlifliyi, optik dəyişmələr, hərəkətin tempini dəyişmək və s. kimi vasitələr var ki, ekran dili məhz onların sayəsində özünəməxsus keyfiyyətlər qazanır, gerçəkliyin yeni – gerçəklikdən fərqlənən təqdiminin estetik şərtinə çevrilir.

Pazolini “Poetik kino” məqaləsində kinoda poetik dil anlayışını “vasitəsiz nitq”, daha doğrusu, “özünün olmayan vasitəsiz nitq” anlayışı ilə bağlayır və qeyd edir ki, poetik dilin texniki ənənələrinin yaranması özünün olmayan vasitəsiz kinematoqrafik nitqin xüsusi for-

* AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu, Tətbiqi dilçilik şöbəsi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent. mustafayev.fizuli8@gmail.com

ması ilə bağlıdır. “Özünün olmayan vasitəsiz subyektivliyin poetik kinoda istifadə olunması yalnız bəhanədir: o, dolayı yolla, hansısa şəxsin adından, deməli, daxili monoloqlar üçün istifadə olunan nitq tipi ilə danışmaq üçün lazımdır. Bu, dünyanı əsasən irrasional şəkildə görən və özünü ifadə etmək üçün kino dilinin ən kəskin, ən qeyri-adi ifadə vasitələrindən istifadə birinci şəxsin nitqidir” [Пазолини: 1967, с.65].

P.Pazolininin gəldiyi qənaəti – kino dilinin poetik dil olması barədə irəli sürülən tezisi düzgün başa düşmək üçün onun parametrlərini düzgün müəyyənləşdirmək lazımdır.

Pazolininin anlamında həm də mətnin təşkili semantik prinsip kimi başa düşülür, ekran təhkiyəsinə metafora, reallıqdakı predmet və hadisələrin deformasiyası daxil edilir. Pazolininə görə, yazılı və şifahi nitqdə sözlər müəyyən referentlərin işarəsi olduğu kimi, kinodakı minemalar da eyni semantik statusda çıxış edir.

Gerçəkliyə subyektiv baxış, kinonun poetik nitqdən əxz etdiyi keyfiyyətdir. Subyektiv baxış ortaya qoyulan hər bir yaradıcılıq nümunəsinə, yaradıcı şəxsin müraciət etdiyi həyat materialına fərdi-subyektiv münasibətin nəticəsidir. Məsələn, cavan, yaraşlıq bir qadının küçədə dilənməsi həmin hadisəyə müxtəlif tipli yanaşmaların xarakterindən asılı olaraq, müxtəlif tipli sənət faktına çevrilə bilər.

Bu məqamda Nizaminin “Sirlər xəzinəsi”ndən bir epizodu xatırlamamaq olmur: hamı itin cəsədindən iyrenir. Uca Peyğəmbər isə hətta itin cəsədində də gözəllik axtarmağa, onu duyub qiymətləndirməyə səsləyir:

*Danışmaqçün ən axır növbə çatdı İsayə,
İsa eybi buraxıb, qüvvət verdi mənaya.
İtin vücudundakı naxışı saydı birbəbir,
Dedi ki, “Dürr bu itin diş tək ağ deyildir”.*

Əlbəttə, mətndə subyektiv mövqenin mövcudluğu baxımından bir neçə səviyyəni göstərmək olar.

1. Subyektiv baxış bütün təhkiyə strukturunu əhatə edir, nəyinsə xatırlanması, yada salınması şəklində təzahür edir. Məsələn, “İnsanın taleyi”, “Şərikli çörək” bədii filmlərinin süjeti qəhrəmanlardan birinin nitqi üzərində qurulub. Əsas hadisələr onların yaddaşlarının prizmasından göstərilir. Təhkiyənin sxemi belədir: hekayəçilər bir zaman başlarına gələn hadisələri danışirlar: bir neçə cümlədən sonra danışq nitqi vizual nitqlə əvəzlənir və biz onların danışdıqlarını artıq obyektiv reallıq şəklində müşahidə edirik.

2. Subyektiv baxış konkret estetik funksiya daşıyır: reallıq göründüyü kimi yox, duyulan tərzdə, hisslərin süzgəcindən keçirilərək təsvir olunur, təhkiyə çeşidli assosiasiyalar doğurur, mətn yeni məna çalarları qazanır.

Poetik kino, heç şübhəsiz, məhz bu tip subyektiv baxışın, subyektiv yozumun məhsuludur və onun dil elementləri məhz bu səviyyədə poetik təfəkkürün normaları ilə qovuşur. Çünki “şeyrdə bir sözün, işarənin doğurduğu təəssürat psixoloji durumun mürəkkəb şifrini açır, bir neçə anda bir məkan və zamandan başqa məkan və zamana adladığı kimi, kinoda da montajın gücü ilə illəri, mənəvi durumu, arzu və reallığı bir detal vasitəsilə qovuşdurub insan taleyini saatyarımlıq zamanın hüdudlarına qədər sıxmaq olar” [Огнев: 1971, с.69].

Semantik planda şeir dilinin ekran dilinə yaxınlığını, poetik mətnlə ekran mətninin bir-birinə qovuşma məqamlarının imkanlarını açan bu dəqiq fikirlə razılaşmamaq qeyri-mümkündür.

Bizcə, bu müqayisəni semantika müstəvisində aparsaq, yaxınlığın parametrləri məhz aydın görünər.

Yuxarıda qeyd etdik ki, poetik mətnin qurulması danışıq dilindəki sözlərin yeni struktur-da yeni məna çalarları kəsb etməsi ilə müşayiət olunur. Şeir obyektiv gerçəklikdə mövcud olan cisim və hadisələrin işarəsi olan sözlərin sintaktik zənciridir.

Bəli, poetik məkanda sözlərin ilkin mənalarnı yeni mənalara genişləndirmək, cisim və hadisələr arasındakı adi məntiqlə qavranılan əlaqələri poetik məntiqlə izah olunan əlaqələrlə əvəz etmək üçün cisim və hadisələri istənilən cür deformasiya etmək, məsələn, *dərdi minib çapmaq, səsə dönmək, günəşdə üşümək, qarın istisinə qızınmaq* və s. mümkündür. Aydın məsələdir ki, əlaqələrin və mənalarnın bu sayaq dəyişməsi adi danışıq nitqindən fərqlənən yeni nitqin – poetik nitqin yaranması ilə nəticələnir.

Kinosemiotiklər kinonun semantik sahəsini iki yerə bölürlər: ikonik işarələrə uyğun olaraq denotasiya səviyyəsi və bütün əlavə mənalara. “Kino dilinin tədqiqində əsas məsələ “ifadə edən strukturlarla ifadə olunan obyektlər arasındakı əlaqələrin, münasibətlərin xarakterini açmaqdır” [Митри: 1970, с.150].

Zahirən həlledilməz paradoks yaranır: bir mahiyyətdə subyektivlik və obyektivlik eyni vaxtda yüksək dərəcədə necə ehtiva oluna bilər?

Konkret ekran mətnlərinin təhlilinə keçməzdən əvvəl yenə də şeir nümunələrinə müraciət edək.

*Aydındır şeirin dili,
İstəyirsən sevincdən,
İstəyirsən qəmdən yaz.
Elə aydındır bu dil
Nadan yüz yol oxusa,
Yenə bir şey anlamaz [Rza: 1972, s.71].*

*Gedirəm – izim böyüyür,
Susuram – sözüm böyüyür,
Baxıram – gözüm böyüyür,
Dünya mənə tanış gəlir [Rövşən: 1987, s.63].*

Birinci nümunədə məzmun sözlərin birbaşa leksik mənalarnı üzərində qurulduğundan işlədilən sözlərin, obrazların semantik sahəsi metaforik, subyektiv çalardan məhrumdur. Lirik qəhrəman şeirin aydınlığı barədə son dərəcə aydın, şəffaf obrazlarla danışıqlar: şeir dili yalnız nadanlar üçün anlaşılmazdır.

İkinci nümunədə isə vəziyyət başqa cürdür. Burada metafora hər misra boyuncadır, subyektiv baxış bir predmet-obrazla tuşlanıb. Böyüyən göz, söz, iz, qəhrəmana tanış gələn dərəcədə kiçildilən dünya – dünyaya yalnız subyektiv yanaşmanın nəticəsi kimi meydana çıxır. Bu plan bütöv kontekstin doğurduğu obrazla yanaşı, nitqin ayrı-ayrı ünsürlərinin – sözlərin, işarələrin doğurduğu plandır.

Birinci nümunədə nitq üfqi – sintaqmatik quruluşa malikdir. İkinci mətndə isə sintaqmatik quruluş tipi ilə yanaşı, şaquli – assosiativ quruluş da mövcuddur.

Beləliklə, biz mətni təşkil edən ünsürlərin semantik məna çalarlarının müqayisəsi yolu ilə iki sənət növü arasındakı əlaqələrin başqa aspektləri haqqında da müəyyən qənaətlərə gəlirik. Lakin kino sənəti ilə poeziyanın əlaqələri problemin yalnız bu aspekti ilə məhdudlaşmır. Bu əlaqələrin parametrlərini dəqiq müəyyənləşdirmək üçün “poetik” kino, habelə nəzəri ədəbiyyatlarda çox vaxt “kinonun poeziyası” anlayışı ilə ifadə olunan “lirik kino” terminlərinə münasibətdə elmi-nəzəri dəqiqləşdirmələr aparmaq lazım gəlir. Məsələ bura-

sındadır ki, elə indinin özündə də kinonun “poetika” və “qeyri-poetika” təsnifatı mübahisəlidir. İkinci bir tərəfdən, “poetik kino” termini tədqiqatçılar tərəfindən heç də həmişə eyni bir konkret mənada işlədilmir. Və nəhayət, bizcə, “kinonun poeziyası anlayışının elmi təyinatında da müəyyən dəqiqləşdirməyə ehtiyac var.

Məlumdur ki, istər poetika, istər poeziya, istərsə də lirika anlayışları söz sənətinin inkişafı boyunca müəyyən keyfiyyət dəyişmələrinə məruz qalmışdır. Məsələn, lirika – gerçəkliyin spesifik əksətdirmə tərzini, poeziya – bədii nitqin xüsusi təşkil tipi, şeir isə onun formalarından biri olduğu halda, bir vaxtlar istər poeziya, istər şeir lirika anlayışı ilə eyniləşdirilirdi. Lakin XIX-XX əsrlərdə bədii nitqin təşkilinin digər tipi olan nəsrə baş verən keyfiyyət dəyişmələri istər poeziya, istərsə də lirikaya xas keyfiyyətlərin nəsr müstəvisindən kənarında olmadığını sübut etdi: üstəlik epik və lirik təfəkkürün hibridindən lirik nəsr, subyektiv epos kimi formalar meydana gəldi.

1920-60-cı illərdə Avropa ölkələrində meydana gələn impressionist, ekspressionist, sür-realist kino məktəblərinin təcrübəsi kino ilə poeziyanın əlaqələrinin yeni aspektlərini üzə çıxardıqdan sonra, xüsusilə rus kinoşünaslığında problemin bir sıra ziddiyyətli, mübahisəli məqamları meydana gəldi. Məsələn, rus nəzəriyyəçisi Y.Dobin 1961-ci ildə çap etdirdiyi “Поэтика киноискусства” kitabında yuxarıda adları çəkilən kino məktəblərinin istər təcrübə, istərsə də nəzəri nailiyyətlərini kəskin tənqid predmetinə çevirir və belə nəticəyə gəlirdi ki, kinonu “poetik” və “qeyri-poetik” növlərə ayırmaq, ümumiyyətlə, düzgün deyildir.

Kinoda mətnin ədəbi təşkili, yəni hekayəçi obrazının funksiyası montaj prosesində həyata keçir. Fasilə, zaman distansiyası mövcud hadisənin konkret bir adam tərəfindən aparılmasını zəruriləşdirir.

Bu sözlərdəki “montaj prosesi” ifadəsini həm də kadrlararası montaj tiplərini əhatə edən məfhum mənasında götürsək, söylənən fikirlə razılaşmamaq qeyri-mümkündür.

Nəsr təhkiyəsində olduğu kimi, ekran təhkiyəsində də təhkiyəçinin təhkiyə predmetinin bədii inikasını prosesindəki mövqeyi, qiymətləndirmə planındakı fəallığı, öz konsepsiyasını ifadə etmək üçün seçdiyi ekran dili vasitələrinin xarakteri ilə səciyyələnən xüsusi təhkiyə tipi mövcuddur. Bu tip ekran təhkiyəsində kinematoqrafik nitq nəsrədəki daxili monoloq, vasitəli nitq kimi ifadə vasitələrinə uyğun formada təzahür edir, həyatın, reallığın bədii ifadəsində rəşional ölçülər, səbəb-nəticə əlaqələri öz yerini emosional-ekspressiv görmə, predmetin daha çox duyulan, hiss olunan tərəflərinin vizual ifadəsinə, bir-birilə toquşan ani təəssüratlara motivlər verir.

Kinonun nəsrə və poetik bölgüsü bu iki tip düşüncə tərzinə, nitqə xas elementlərin kəmiyyəti, tətbiq olunma intensivliyi ilə yox, filmin strukturunda yerinə yetirdiyi estetik funksiya ilə şərtlənir. Poetik filmlərdə poetik dil elementləri – ekspressiv müqayisələr, subyektiv kameranın hiss olunan, əlavə mənə doğuran rakursları, məkan-zaman ölçülərinin ani və intensiv dəyişmə tezliyi, ümumiyyətlə, gerçəkliyin assosiativ əksətdirmə tərzini, predmetsiz duyğuları, təsviri materiala çevirmə üsulları kodlaşdırılmış poetik dil yaratmaq kimi konkret estetik funksiya daşıyır. Nitqin təşkilində intellektik montaj prinsipləri ön plana keçdiyindən bu tipli filmlərin qavranılması tanış kodlar üzərində qurulmuş filmlərə nisbətən bir qədər çətin olur, tamaşaçıdan müəyyən hazırlıq tələb edir [Məmmədov: 1990, s.52].

Şeir mətnində biz öncə işarələrlə onların arxasında dayanan predmetlər, keyfiyyətlər arasındakı semantik əlaqələri assosiasiya edirik, lakin şeirin mətni bununla bitmir. Şeirdə deyək ki, günəş “üşüməyə”, yaxud “gülməyə” başladığı andan mətnin ikinci – görünməyən tərəfi yaranır.

Ekranı bilavasitə təsvirini tapan mühiti də ekran mətninin görünən tərəfi kimi səciyyələndirmək olar. Bu mühidə hər şey öz ilkin semantik mənasında işlənsə – vizual informasiyanı qavramağa heç bir intellektual fəallıq tələb olunmur, mühit sanki avtomatik tərzdə qavranılır. Lakin istər şeirdə, istərsə də ekranı günəş işarəsi konkret günəş ideyasından fərqli bir ideyanın simvolu kimi işlənsə – artıq bu təsvir koddur, mətnin görünməyən hissəsini formalaşdıran elementdir.

Mətni görünən və görünməyən səviyyələrə ayırmağımız mübahisəli təsir bağışlaya bilər. Çünki nəzəri fikirdə bizim təklif etdiyimiz anlayışlara uyğun gələn kontekst və podtekst anlayışları var. Lakin bizcə, mətnin görünməyən tərəfi kontekst və podtekst mənalarnı da özündə ehtiva edən daha tutumlu anlayışdır. Əvvəla, ona görə ki, kontekst işarələrin ilkin mənalarnı ilə bağlı deyil. Hər hansı işarə bir kontekstdə – bir, başqa kontekstdə isə başqa məna verə bilər.

Görkəmli fransız alimi R.Bart hələ 1971-ci ildə yazırdı ki, uzun müddət Nyuton kateqoriyaları ilə izah olunub özünü doğruldan “əsər” anlayışının əksinə olaraq, yeni bir obyektə zərurət yaranmışdır. Bu obyekt – mətdir [Строение фильма: 1984, с.59]. Barta görə, əsər – fiziki obyekt, məsələn, kitabdırsa, mətni hər hansı predmet kimi başa düşmək doğru olmaz. O, “metodoloji sahə” kimi görünür. Mətni əllə götürmək olmur, o, bizə ancaq dildə çatır. Mətni yalnız fəaliyyətdə, onun yaradılması prosesində hiss etmək olar.

Fikrimizi əsaslandırmaq üçün “Şərikli çörək” filmindən bir neçə epizodu təhlil edək:

Filmə alman əsirlərinin Bakının mərkəzi küçələri ilə addımladığı situasiyanı əks etdirən kadrlar var: əsirlər addımlayır, Bakı sakinləri səkilərə toplaşır onlara baxırlar. Rejissor montaj üsulu ilə gah əsirlərin tutqun çöhrələrini, gah da sakinlərin heyrət, maraq və nifrət ifadə edən gözlərini təqdim edir. Budur, bəlkə də müharibədə oğlunu itirmiş bir ana gözlərində min bir ifadə cavan qızını təhlükədən qoruyurmuş kimi, sinəsinə sıxır. Bunlar təsirli məqamlardır, lakin epizodun, necə deyirlər, “canı” bu məqamlarda deyil, kiçik yaşlı uşaqların, məsələn, müharibənin nə demək olduğunu başa düşməyən, bunu şüurlu şəkildə yaşamayan, ona görə də əsirləri “hayl Hitler” jesti ilə salamlayan oğlan uşağının, yaxud əsirlərin yanı ilə əsgər kimi addımlayan uşaqların davranışı ilə bağlı səhnələrdədir. Heç şübhəsiz ki, uşaqların bu hərəkətlərində uşaq psixologiyası, uşaq şüuru, uşaq sadələvhlüyü ilə faşist dəhşətlərinin toqquşmasından doğan faşizmin aqibətinə illüstrasiya olan əlavə mənalarn var.

Sonra kamera əsirləri bir qədər yuxarı rəkursdan ümumi planda panorama edir və Füzulinin Quba meydanındaki məşhur heykəli kadra daxil olur. Kameranın dayandığı baxış nöqtəsi situasiyanı əsirlərin “paradına” çevirir. “Paradı” qəbul edən isə Füzulinin əlini çənəsinə verib fikrə getmiş obrazıdır.

Bu plan tamaşaçı qavrayışında “əsirlərin paradı” mövzusunun yeni variantlarını açır: rejissor işarələrin dili ilə mətdə yeni qat yaradır, tamaşaçımlı elə bir müşahidə nöqtəsinə dəvət edir ki, o nöqtədən baxanda Füzulinin heykəli də, əsirlərin “paradı” da yeni məna çalarları qazanır və nəticədə mətn parçası maddi ölçüləri olmayan hüdudlarda tamaşaçı təsəvvüründə öz davamını tapır.

Kiçik bir zaman kəsiyində heç bir səs, musiqi və danışiq nitqi ilə müşayiət olunmayan epizodu bir neçə variantda “oxumaq” olar: Füzulinin timsalında bəşəri idealların ucalığı və faşist antihumanizminin toqquşmasından doğan təəssürat; bəşəri məhəbbət və bəşəriyyətdə ağılıq iddiasının qarşılaşmasından yaranan təəssürat; Füzulinin zamanın fəvqündə dayanan, sanki neçə yüz il sonralar baş verəcək olaylara aid olan bəşəri əzabının ekran ifadəsi...

Ekran yaradıcılığında da belədir. Filmin hansısa poema, yaxud mənzum roman əsasında çəkilməsi onun strukturunun da poetik struktura çevrilməsini şərtləndirmir. Və yaxud da əksinə, hansısa nəsr əsəri əsasında yüksək poetik film çəkmək olar. Ona görə də şeir – kino əlaqələrinə poeziya ilə kinonun əlaqələri probleminin yalnız bir aspekti kimi baxmaq lazımdır. Üstəlik, qeyri-poetik struktura malik filmlərdə də poetik təfəkkürdən gələn dil elementləri tapmaq olar və kinoya məhz poeziya dilindən keçən bu elementlər haqqında da danışmağa ehtiyac var.

Azərbaycan kinosunda nitq normalarının təhkiyənin strukturunda müəyyən edici, dominant rol oynadığı filmlər azdır. Lakin ayrı-ayrı filmlərdə nitqin kinometafora, kinosimvol kimi ifadə vasitələri fikrin təsirli, obrazlı ifadəsində mühüm rol oynamışdır.

Məsələn, “Arşın mal alan” filmini poetik film sırasına aid etmək olmaz. Lakin bu filmə bir neçə dəfə orijinal kinometafordan istifadə olunmuşdur. Sultan bəylə Vəlinin köməkləşib qılıncı qından çıxarmağa çalışdıqları səhnəni yada salaq. Burada metaforanın əks edilən obraz növündən uğurla istifadə olunmuş, qılıncı ilə bağlı olan tryuklarla dövrün əxlaqi mənzərəsi haqqında tutarlı informasiya çatdırılmışdır. Bu səhnədə qılıncın öz həqiqi məzmunu əks məzmunun ifadəsi üçün bir növ “güzgü” funksiyasını yerinə yetirir. Metaforanın əhəmiyyəti ondadır ki, sözlə açıq, birbaşa şəkildə bildirilməyən, lakin filmin məzmun konteksti ilə bağlı fikri – bəy etiketinin iflası, bəy əxlaqının ictimai mühitdən çəkilib getməsi ideyasını yığcam, təsirli və obrazlı şəkildə çatdırır.

Belə məqamlarda kinometafora müşayiətçi sözün dağıdıcı funksiyasına misal olaraq “Sahilsiz gecə” filmindən bir epizodu xatırlamaq yerinə düşər. Bu epizodda 30-cu illər repressiyasının qurbanlarından birinin həbsə alınması təsvir olunur. Çekistlər gecə vaxtı həmin qurbanı evindən tələm-tələsik çıxarıb faytona basanda papağı başından yerə düşür. Kişi qaranlıqda papağını tapa bilmir. Çekistlər isə ona belə təskinlik verirlər: “Eyb etməz. Onsuz da papaq bundan sonra sənə gərək olmayacaq”.

Papağın arabanın təkərləri altında qalıb əzilməsi həm bu papağın sahibinin taleyinə, həm də papağın rəmzi mənasının itirilməsinə işarədir. Lakin epizodu müşayiət edən nitq yalnız söz illüstrasiyası kimi verildiyindən yersiz təsir bağışlayır, təəssüratın tərəvətini, obrazlılığını azaldır.

Azərbaycan kinosunda metaforik dil vasitələrindən istifadə edən rejissorlardan biri də Ş.Mahmudbəyov olmuşdur. Onun çəkdiyi “Şərikli çörək” filmində təsirli bir səhnə var. Balaca qızcığaz əylənmək, oynamaq istəyir, lakin gəlinciyi yoxdur. O, yaylığını həyətdəki su kranının “başına” bağlayır, sonra kömürlə ona göz, qaş çəkir. “Gəlinciyin” burnu həddən artıq uzun olduğundan qızcığazın maraqlarını təmin etmir. O, yeni əyləncə axtarır, bu dəfə ayağını bükür, dizində kömürlə təzə “gəlinciyin” gözlərini, qaşını rəsm edir, yaylığını onun başına bağlayır və ayağını yelləyə-yelləyə “gəlinciyinə” layla çalır.

Epizodun çox təsirli emosional təsir gücü var. O heç şübhəsiz ki, ərköyün bir qızın şıltaqlığı kimi mənalanmır, dövrün, zamanın ekran obrazı səviyyəsinə qalxır. Müəllif konkret işarələrlə ekranda adı çəkməyən, maddi baxımdan görünməyən müharibə adlı bir dəhşətin obrazlı ifadəsinə nail olur.

Filmin final səhnələrindən biri də maraqlıdır. Hərbi olan paltarlı bir kişi divara yazılmış “hər şey cəbhə üçün” sözlərini güclü su şırnağı ilə yuyur və uşaqlar divardan qayıdan su damcılarının altında rəqs edirlər.

Mən bu səhnənin, nəinki Azərbaycan, ümumiyyətlə, dünya kinosunda müharibənin qurtarması fikrinin ən uğurlu ekran ifadələrindən biri hesab edirəm. Bilavasitə müharibəyə sə-

fərbərlik obrazına istinadən əks effekt almaq suyun birbaşa mənası ilə bağlı mümkün olur, su bütöv bir nəslin itirilmiş uşaqlığının baskarına – müharibəyə kəsilmiş hökmün son akkorduna çevrilir, itirilmişlərin qayıtması bərpası fikrinə xidmət edir.

“O qızı tapın”, “Gün keçdi” filmlərinin hər ikisi yağış səhnəsi ilə başlayır. Lakin birinci filmdə yağış poetik funksiya daşımırsa, ikinci filmdə o filmin bütün konteksti ilə bağlı olan poetik obrazdır. Zahirən hər şey sadədir: yağış küçələri yuyur, adamlar ora-bura qaçır.

Lakin rejissor adi təbiət hadisəsi olan yağışı poetik məna ilə yükləyir, onu metafora səviyyəsinə qaldırır. Yağış uşaqların asfalt üstünə çəkdiyi şəkilləri yuyur. Burada hər insanın nə vaxtsa asfalt üstünə çəkdiyi şəkillə bağlı bir uşaqlıq xatirəsi varsa, deməli, bu filmdə yağın yağış həm də neçə-neçə xatirəyə yağır və bəlkə də saf, məsum uşaqlarımıza təmizlik rəmzi olan yağışın yağdığı andan başlanır, ömrün yeni bir mərhələsi, uşaqlığımızı vida anı? Elədir.

“Gün keçdi” filminin əvvəlində yağın yağış təkə küçələri yox, həm də xatirələri, duyğuları təmizləyir, bir azdan öz xatirələri ilə baş-başa qalacaq iki gəncin – Oqtayla Əsmərin mənavi etiraflarına bir növ psixoloji zəmin hazırlayır.

Yağış, “Ad günü”, “Papaq” filmlərində də simvolik obraz səviyyəsinə qalxır. Birinci filmdə yağış Mustafanın da, Alikin də həyatında həlledici dönüşün rəmzinə çevrilir: ətrafdakılar tərəfindən başa düşülməyən bu iki adamın yollarını görüşdürür və məlum olur ki, bu adamlar bütün ömürləri boyu bu görüşə doğru gəlirlərmiş, lakin bu görüşün baş tutması üçün bir yağış yağmalıymış. Bu filmdə yağışın poetik funksiyası o qədər qabarıqdır ki, az qala qəhrəmanların həyatını iki mərhələyə bölmək istəyirsən – yağışdan əvvəlki və yağışdan sonrakı mərhələlərə.

“Papaq” filminin qəhrəmanı Şamil məhz şıdırğı yağın yağışın altında islanandan sonra məstlikdən ayılır. Sevgilisi Gülsümə söz verir ki, bir də şərab içməyəcək. Yağış obrazın daxili təmizlənmə prosesinin simvoluna çevrilir.

Bu misraların hər ikisində fikrin ifa tərzində 30-cu illərdə Fransada yaranan “poetik realizm” üslubunun prinsipləri ilə səsleşir.

Adı çəkilən filmlərin qəhrəmanları dünyanın adi günlərindən birini yaşayırlar və kənarından baxanda onların həyatı da adama adi görünür. Lakin bu qəhrəmanların hər birinin içində bir bayram həsrəti, itirilmiş, arxada qalmış günlərin məkan və zaman nisgili, ən başlıcası, dünyanı özünəməxsus şəkildə qavramaq, dərk etmək istəyi var. Ona görə də dünya onların duyğularının prizmasından keçərək poetikləşir. Bu müstəvidə artıq personajların nitqi də lirik çalar qazanır, şeir dilinə yaxınlaşır. “Gün keçdi”də Oqtay iki dəfə şeir söyləyir. İçərişəhərin köhnə küçələri, kələ-kötür daşları, eləcə də onu gözləyən təhlükə barədə bir şeir duyğusu ilə danışır. Elə Əsmərin nitqində də şeir çalarları az deyil.

“Ad günü” filminin qəhrəmanlarının – Əlinin və Mustafanın bir insan kimi xoşbəxt olduqları an – onların mahnı oxuduqları andır.

Əli də Əsmər kimi itirdiyi keçmiş, məkanı axtarır, ona yenidən qovuşmaq istəyir. Lakin Əsmərdən fərqli olaraq həmin məkanı oradakı münasibətlərin istiliyi, bəkirəliyi, gözəlliyi, şeiriyyəti ilə bərpa etməyə can atır. Bayram – Əlinin keçmişin poeziyası ilə qovuşması baş tutmur. Doğrudur, “Gün keçdi”dən fərqli olaraq “Ad günü”ndə zamanın retrospektiv ölçüsü yoxdur, o yalnız irəli işləyir. Bəlkə də elə buna görə biz Əlinin içindəki dünyanın – poetik məkanın real ifadəsini görmürük. Bununla belə, görünməyən dünya həm Əli, həm də tamaşaçı tərəfindən yaranır.

E.Quliyevin çəkdiyi “Bir cənub şəhərində” filmində kinometaforanın ümumiləşdirilmiş obraz növündən, habelə kinosimvollarından uğurla istifadə olunmuşdur. Bu vasitələr filmin

ideyasını, müəllifin konsepsiyasını daha obrazlı şəkildə ifadə üsulu kimi tətbiq olunduğundan filmdə uğurlu dil materiallarına çevrilmişdir. Bu baxımdan filmin başlanğıc və son epizodları daha çox maraq doğurur.

Film Bakının geniş, hamar prospektləri ilə şütüyən maşınların panoram təsviri ilə başlayır. Sonra kamera küçənin düz ortasındakı maşında oturmuş sürücünün hərəkətlərini imitasiya edən, davranışında ağılı itirmiş adam təsiri bağışlayan bir kişiye yan alır, iri planda onun gah üzünü, gah da ayaqlarını təqdim edir. Kadr arxasından bu cənub şəhərinin ulduzlu axşamlarının poetik obrazını yaradan lirik mahnı səsləndirilir. Filmin belə montaj üsulu ilə başlanması tamaşaçı üçün gözlənilməzdir. Rejissor nə üçün böyük şəhərin fonunda ilk dəfə məhz bu obrazı diqqət mərkəzinə çəkir, nə üçün ilk növbədə onu görür, onu izləyir?

Sualın cavabını biz növbəti epizodların təqdimindən sonra tapırıq. Belə ki, mahnı başa çatdığı məqamda həmin personaj qəfildən dar bir tinə burulur və əyri-üyrü küçə ilə yaşadığı məhəlləyə, filmə cərəyan edəcək hadisələrin məkanına daxil olur. Bu məkan isə filmə insanın daxili azadlığı, ifadəsi ilə reallığın diktəsi arasındakı ziddiyyətin simvoludur. Böyük, yaraşlıqlı evləri, geniş küçələri, prospektləri olan şəhərin bu mərhələsində yaşayan adamlar namus, kişilik, qürur kimi dəyərlər barədə ziddiyyətli təsəvvürlərin təsiri altında psixoz vəziyyətə düşüblər. Ürəklərinin istəyi ilə yox, ətraf mühitin tələbləri ilə yaşayan, düşünən bu adamlar mənəvi-psixoloji tarazlığını itirmiş adamlardır. Dəli, sərsəm sürücü obrazının məzmunundakı mənalar da məhz bu kontekstdə açılır. O bir tərəfdən yaşadığı məhlənin ümumiləşdirilmiş simvolik ifadəsinə çevrilir, o biri tərəfdən isə bu mühitdə yaşasa da onun davranış, düşüncə stereotiplərinə tabe olmayan adamların aqibətini ümumiləşdirir.

Maraqlı burasındadır ki, filmin əsas qəhrəmanı Muradı da oxşar aqibət gözləyir. O ya məhlənin kodekslərinə tabe olub Tofiqi öldürməli, ya da havalanıb istədiyi ömrü havalı kimi yaşamaqdadır.

Filmin axırcı kadrları da son dərəcə ifadəli ekran planları ilə verilmişdir.

Rejissor H.Seyidzadənin çəkdiyi “O olmasın, bu olsun” filmində qoçular – Sərvər konfliktinin həllində əşyanın simvolik məzmunundan istifadə olunmuşdur. Qoçular Sərvərə güllə atmağa hazırlanırlar, amma Sərvərin sakit çöhrəsindən, təmkinindən hiss olunur ki, onun müdafiə olunmaq üçün qoçuların bilmədiyi silahı var. Bu silah nə olsa yaxşıdır? Qaradavoyların işlətdikləri fit.

Müxtəlif ekran əsərlərindən tez-tez təsvir predmetinə çevrilən əşyalardan biri də saatdır. Saatdan çox vaxt öz əməli funksiyasından, yəni vaxt ölçüsünü bildirmək üçün istifadə edirlər. Lakin epizodun strukturundan asılı olaraq bu qədim əşya müxtəlif mənə çalarlarının ifadəsinə xidmət edən simvolik məzmununda da çıxış edə bilər. “Qanun naminə” filmində biz onun 3 kontekstdə yaratdığı müxtəlif mənə qatları ilə rastlaşırıq. Qaloşun Züleyxaya verdiyi saat insanın adi tələbatının ödənilməsi funksiyasında çıxış edir. Saat eyni zamanda Qaloş üçün müdafiə vasitəsi, Mehman üçün isə rüsvayçılıq, ləkə rəmzidir. Həmin əşyanın obrazlarının taleyi ilə bağlılığının xarakterini əyaniləşdirən maraqlı məqam – Züleyxanın yuxusudur. Saatin səs ritminin getdikcə tezləşməsi, sürətlə hərəkət edən əqrəbin qovduğu Züleyxanın bu ritm və səsin gərginliyinə dözməyib bayılması iki mənada başa düşülür: ritm və səs yuxu sahibinin (Züleyxanın) peşmançılığını, psixoloji gərginliyini əqrəbin zərbəsindən qaça bilməyən Züleyxanın aqibətini, onun bədbəxtliyinə məhz bu saatda fərman verilməsini maraqlı formada yozur.

Azərbaycan kinosunda poetik dil elementlərindən xəsisliklə istifadə edən rejissorlardan biri də A.Babayev idi. Biz yuxarıda onun çəkdiyi “Gün keçdi” filminin bəzi məqamlarına to-

xunduq. Lakin söhbətin bu yerində həmin filmin başqa bir epizodunu da xatırlamamaq olmur.

Məlumdur ki, filmdə hərəkət xətti iki nəfərin – Əsmərlə Oqtayın dialoqu üzərində qurulmuşdur. Lakin bu personajların bir-birinə münasibəti elədir ki, onlar ürəklərindən keçənləri heç də həmişə açıq şəkildə bildirmir, müəyyən məqamlarda eyhamlarla, işarələrlə danışırlar. Məsələn, müəyyən ana qədər biz Oqtayın Əsmərə, onun aldanişlarına münasibətdə hansı mövqedə dayandığını bilmirik. Şübhəsiz ki, müəllifin bu məqsədli xəsisliyindən sonra Oqtayın öz mövqeyini deklarativ tərzdə bildirməsi yaxşı təsir bağışlamazdı. Münasibətin açıqlanması funksiyasını adi bir əşya – antikvar mağazasındakı durna çırağı görür, daha doğrusu Oqtay bu əşyaya münasibəti ilə Əsmərin taleyinə də öz münasibətini bildirir. Satıcı çıraqdan hansı məqsəd üçün istifadə olunduğu barədə danışib deyir ki, onu qədim zamanlarda köç edən durnalara yol göstərmək üçün yandırarlarmış.

Arif Babayev “İnsan məskən salır” filminə su arxetipinin simvolik mənə yozumuna nail ola bilmişdir. Məlumdur ki, qədim inanclarda su kainatın yaranmasında iştirak edən dörd əsas ünsürdən biri hesab olunur. “İnsan məskən salır” filminə isə su – dəniz filmin əsas qəhrəmanının taleyi ilə bağlı poetik obrazdır. Bir filmdə Ramizin qurudakı həyatını görmürük. Müəllif öz qəhrəmanını qurunun qurtardığı, suyun isə başladığı məkanda, bir növ havada sınağa çəkir. Ramizin öz-özü və ətrafdakılar ilə mübarizəsi bu boşluğun məkən kimi mənimsənilməsi ilə başa çatır.

Rejissor V.Mustafayevin çəkdiyi “Yaramaz” filminə də müəyyən əşyaların simvolik məzmun planları ilə rastlaşırıq. Filmin qəhrəmanının taleyi ilə bağlı belə əşyalardan biri döymə təsvirli mis lövhədir. Üzərində kiçik oğlan uşağı təsvir olunan bu lövhənin birini o öz evində hamamın qapısına vurub. Həmin əşya Hətəmin xarakterində paradoksları ifadə edən ən fəal kinematoqrafik vasitədir. Hətəm bu şəkllə baxmağı sevir, çünki özü bədənə və yaşca böyük olsa da, mənəviyyatı uşaq mənəviyyatıdır. Mis lövhə Hətəmi həm də öz uşaqlığına, keçmişinə bağlayan simvolik detaldır.

Ümumiyyətlə, “Yaramaz” filminə əşya aləmi daha çox assosiativ planda çıxış edir, personajların həyatında, dünyagörüşündə baş verən dəyişiklikləri tamamlamaq mənasında ön plana keçir, yeni mənə çalarları yaradır. Filmin iki epizodunda isə rejissor fikrin ifadəsi üçün bütünlüklə poetik təfəkkürün imkanlarına istinad etmiş, sırf poetik vasitələrə əl atmışdır. Söhbət Hətəmlə Maşallahın atasının cənəzəsi arasında dialoqdan və özünü asmağa cəhd edən Hətəmin gedib “o dünyanı” görüb gəlməsindən gedir.

Filmdə ifadə üsulu baxımından maraqlı doğuran başqa bir epizod da var: Hətəm özünü asandan sonra ip qırıldığından sonra döşəməyə yıxıldığı ana qədər keçən qısa zaman ərzində onun “o dünyaya” gedib-gəlməsini göstərən kadrlar da şüuraltı proseslərin real biçimə salınmış əksidir. Hətəmin “o dünya”da cəhənnəm quyusuna atılıb bu dünyaya – öz mənzilinin içində düşməsi də sırf poetik səciyyə daşıyan məqamdır.

Filmdə müəllif fikrin obrazlı, poetik ifadəsinə nail olmaq üçün bəzən personajların zahiri görkəmlərinin ayrı-ayrı cizgilərindən də istifadə edir. Məsələn, Hətəmin gövdəsinin iriliyi, kobudluğu ilə onun daxili dünyasının təmizliyi, yaxud daim boğazını qarqara eləyə nazirin boyunun gödəkliyi ilə tutduğu vəzifənin böyüklüyü arasındakı təzad cəmiyyətdə patoloji qüsurə çevrilmiş “pozulmuş tarazlıq” sindromunun obrazlı ifadəsidir.

“Yaramaz” filmi istisna olunmaqla yuxarıda adları çəkilən filmlərdə poetik nitq elementlərinin bədii strukturun duyulan keyfiyyətinə çevrilsə də təhkiyədə dominantlıq qazanmır, başqa sözlə, mətn bütövlükdə poetik səciyyə kəsb etmir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan kine-

matografiyasında filmi poetik nitq səviyyəsinə qaldıran rejissorların azlığı milli ədəbi təfəkkürümüzdə poeziyanın uzun müddət aparıcı keyfiyyətdə çıxış etməsi faktının fonunda paradoksal təsir bağışlayır. Qəribədir ki, hətta poetik mətnlər əsasında yaradılan, yaxud poetik təfəkkür sahiblərinin həyat və yaradıcılığından bəhs edən filmlərdə də ekran dilinin poetik səviyyəsi istənilən səviyyədə deyil.

Məsələn, özünəməxsus qrammatik strukturu olan “Dədə Qorqud” dastanlarının motivləri əsasında çəkilmiş film dilin poetik zənginliyi baxımından bitkin təsir bağışlamır. Şübhəsiz ki, filmin çəkilişi ərəfəsində aşağıdakı sualların cavabları dəqiq tapılmalı idi. “Dədə Qorqud” dünyası ekrana hansı ölçülərdə çıxarılır?; “film dastanın hansı motivləri, hansı obrazları üzərində yaradılacaq?”; “təhkiyə hansı üslubda qurulacaq?”

Ədalət naminə deyək ki, yazıçı Anar ssenari müəllifi kimi “Dədə Qorqud”un maraqlı ekran yozumunu yaratmışdı. Təfərrüatlarına varmadan deyək ki, bu yozumun aydın ideya-bədii istiqaməti və buna uyğun, onu tamamlayan bədii həll konsepsiyası vardı. Lakin sonralar iş prosesində bir sıra səbəblər üzündən ssenarinin həcmi iki seriyalıq filmin hüdudlarına qədər kiçildilmiş, yəni əvvəlcədən modelləşdirilmiş struktur pozulmuş, yaradıcılıq əsər ideya-məzmun planında da dəyişikliyə məruz qalmışdır”.

Əlbəttə, rejissorun öz mövqeyində belə ısrarlı olması tamamilə təbiidir. Deyə bilərik ki, filmin bu başlanğıc səhnələri pritça formasının xüsusiyyətlərini yada salan poetik təhkiyə tərzində həll olunub. Həmin poetik təhkiyə tərzilə biz bu ikiseriyalı filmin bir də sonuna yaxın konkret obrazların Xeyir və Şər anlayışlarının rəmzinə çevrilərək qaya parçalarına döndükləri anda rastlaşırıq. Bəs ortada qalan – bu sonluğu şərtləndirən mühit, hadisələr, münasibətlər necə – onlar da bu dildə, bu tərzdə təqdim olunurmu? Təəssüf ki, yox. Dədə Qorqudun monoloquna başladığı və monoloqun görümlü mətnə çevrildiyi andan hər şey dəyişir, metaforik dil elementləri çəkilib gedir, pritça elementləri əriyir, gözlərimiz önündə son dərəcə adi, məişət səhnələri üçün xarakterik cizgilərlə səciyyələnən bir dünya canlanır. Doğrudur, ayrı-ayrı məqamlarda əvvəlki intonasiyanı bərpa etmək üçün müəyyən cəhdlər göstərilir, lakin bu poetik-elementlər bütövlükdə filmin tam mətnini əhatə edə bilmir.

Bu mənada filmin musiqi həcmi barədə də bir qədər ətraflı danışmaq lazım gəlir. Ən təcübülsü budur ki, baş qəhrəmanı Ozan olan filmə bir dəfə də olsun qopuz səslənmir. Halbuki, iki türk tayfasının başçılarına yalvarıb onları mənasız qardaş qırğınından çəkindirəndə Dədə Qorqud Ulu qopuzla and verir. Bu faktın özü həmin məkanda qopuzun nə qədər müqəddəs tutulmasını, nə qədər yüksək bir uralıqda dayanmasını göstərən maraqlı bir detaldır. Ümumiyyətlə, filmə kadraxili musiqidən istifadə edilməmişdir. Kadr arxasından eşidilən musiqi parçaları isə öz-özlüyündə məzmunlu olsa da, “Dədə Qorqud”un poetik dünyasına qovuşmur, onun məkan atributuna çevrilir. Banuçiçəklə əhd-peyman bağladıqdan sonra Beyrəyin sevinə-sevinə at çapdığı səhnəni yada salaq. Rejissor hərəkəti kadr arxasından Y.Rzazadənin estrada üslubunda oxuduğu mahnının ritminə uyğunlaşdırmaq üçün yavaşdılmış tempdə verir. Beyrəyin sevincini qabartmaq üçün prinsip etibarilə onun daxili səsi kimi verilmiş bu musiqi parçası təbii ki, “Dədə Qorqud” məkanına yad bir şeydir.

Yazıçı Y.Səmədoğlunun eyniadlı romanı əsasında çəkilmiş ikiseriyalı “Qətl günü” filminə hadisələr zaman məsafəsi baxımından bir-birindən kifayət qədər uzaqda yerləşən məkanlarda baş verir. Xəstə ziyalının mənzilindən şah-vəzir dövrünə, oradan 30-cu illərə, yenidən bu günə keçidlər ani olaraq – bir neçə saniyə ərzində mümkün olur. Lakin bütün bu zaman qatları – keçmiş və bu gün filmə vahid bir kateqoriya kimi çıxış edir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, zaman ölçülərinin bu cür qovuşması, bir-birinin içində əriməsi romanın da bədii

strukturundan kənar da deyil: romanda da xəstənin qulağına sərbəz hayqırtısı, at kişnərtisi, qılınc şaqıltısı gəlir, o, Sədi Əfəndinin gündəliyini oxuya-oxuya keçmişə səyahət edir. Rejissor bu psixoloji aktın – yəni müxtəlif məkan və zamanlarda baş verən hadisələrin xəstə tərəfindən yaşanmasının da doğrusu, onun daxili aləminin fokusuna yığılmasının kinematoqrafik həllini uğurla tapmışdır və bu zaman piritça, kinopoema üçün xarakterik üsullardan istifadə etmişdir. Filmin əvvəlində mənzilinin dəhlizində dayanıb azadlığa, asudəliyə çıxmaq üçün bağlı qapıları, pəncərələri açmağa uğursuz cəhd göstərən xəstəni az sonra neçə yüz il əvvəlki hadisələrin axarında – qədim şahın yanında, yaxud 30-cu illərdə NKVD məmurlarının kabinetində – hadisələri kabinetdəki şkaflın açıq qapısından seyr edən qeyri-adi bir pozada görürük.

Filmdə təhkiyənin assosiativ tipi bilavasitə müəllifin konsepsiyasından doğur.

Burada amanın hərəkəti insanın taleyi ilə bağlı ədəbi dəyərlərin tarixi aspektlərinin analizi planında nəzərdən keçirilir, ümumiyyətlə, insan adlı bir varlığın aqibəti, onun xislətindəki Xeyir və Şər qüvvələrin mübarizəsi kontekstində araşdırılır.

Filmdə bədii-estetik məramın kinematoqrafik ifadəsinə uğurla xidmət edən rejissor tapıntıları və dil elementləri çoxdur.

Filmdə müəllifin subyektiv fəallığı onun hər səhnəsində, epizodunda açıq-aşkar duyulur. Subyektiv fəallıq müəllif nitqində həm dilin semantik sahəsinin assosiativ enerjisinin gərginliyi ilə, həm də nitqin sintaktik quruluşunun məziyyətləri ilə müşayiət olunur ki, bu da filmin mətnini poetik mətn səviyyəsinə qaldırır.

Azərbaycan kinematoqrafiyasında dilin poetik dilə yaxınlığı ilə seçilən filmlərdən biri də Anarın ssenarisi əsasında rejissor Ş.Mahmudbəyovun çəkdiyi “Torpaq, dəniz, od, səma” filmidir. Filmdə verilmiş adın özü belə onun strukturundakı poetik başlanğıcın kodu kimi qavranıla bilər. Dünyanın mövcudluğunun dörd ən mühüm atributu – dörd ünsür bu ekran əsərində həqiqətən də poetik araşdırma obyektinə kimi götürülmüşdür. Müəllif həyat, ömrün mənası, insan xoşbəxtliyi, ümumiyyətlə, insan taleyindəki ədəbi dəyərlərlə bağlı fikirlərini bu dörd ünsürə münasibət müstəvisində bildirir, onların hər birini insanın həyatından keçən, onun ömründə iz salan obraza çevirməyə can atır, bu istəyə nail olmaq üçün bir şəcərənin dörd nümayəndəsini seçir və bu ünsürlərdən hər birini onların dünyagörüşünün əsas anlayışlarından birinə çevirir. Buna uyğun olaraq filmin süjeti də müvafiq olaraq torpaq, dəniz, od, səma mövzularına həsr olunmuş 4 novella üzərində qurulub. Lakin təəssüf ki, birinci novelları çıxmaq şərti ilə o biri novellalarda adları çəkilən mövcudluq ünsürləri semantik tədqiqat səviyyəsinə qalxa bilməmişdir. Bu novellalarda dəniz, od, səma anlayışlarına baxış rakursları tədricən daralır; dəniz həm insanı dolandırır, həm də onu udan varlıq, od – dənizin dibindən çıxan sərvət, həm də ölüm, faciə, səma isə ümumiyyətlə, insanın təyyarə ilə uçduğu məkan kimi mənalanır. Əlbəttə, bu mənaların mayasında rəmzi çalarlar da yox deyil. Lakin məsələ burasındadır ki, filmdə həmin obrazların poetik-simvolik məzmunu öz poetik ifadə formasını tapmamışdır: mətləb, ideya daha çox personajların nitqi, danışıq formasında çatdırılır.

İnsanın daxili dünyasının – onun hisslərinin, duyğularının, fikirlərinin, təəssüratlarının ekran dili ilə ifadəsi müasir kino estetikasında aktual əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatçılardan biri daxili-ruhi dünyanın ekranda konkret və maddi formada təzahürünün haqlı olaraq müasir kinonun ən böyük paradokslarından biri hesab edir. Filmin mətni bütünlüklə subyektiv qavrayışa istinadən qurulduqda məsələ daha da mürəkkəbləşir, subyektiv qavrayışda yaranan subyektiv məkanla obyektiv məkanın sərhədlərini ayırmaq xeyli çətinləşir.

Anarın ssenarisi əsasında çəkilmiş “Əlaqə” filmində hadisələr əsas personajlardan birinin – tələbənin qavrayışında subyektivləşən məkanda baş verir. Lakin filmdə tələbənin gözüne görünən şeylər onu əhatə edən real gerçəkliyin atributları kimi təzahür edir. Başqa sözlə, filmdə reallıqla qeyri-reallığın sərhədləri itmiş, nəticədə bu filmdə nəyin real, nəyin qeyri-real olmasını müəyyənləşdirmək xüsusilə hazırlıqsız tamaşaçı üçün müəyyən problemlər doğurmuşdur. Məsələn burasındadır ki, filmdə tələbə iki məkan hədudlarından hərəkət edir: onun qavrayışından, subyektiv duyğularından kənardakı obyektiv məkanda və onun gözüne görünən sübyektiv məkanda.

İrrasional qavrayış heç şübhəsiz ki, poetik təfəkkürə xas olan keyfiyyətdir və bu mənada “Əlaqə” filminin təhkiyəsi də irrasional qavrayış mövqeyindən aparıldığından poetik səciyyə daşıyır: mətnin təşkilində tələbənin şüurunda yox, şüuraltında – hisslər, psixi proseslər fonunda görünənlərə istinad edilir.

Rejissor H.Mehdiyevin şair R.Rövşənin ssenariləri üzrə çəkdiyi “Süd dişinin ağrısı” və “Özgə vaxt” filmlərinin adları onların strukturundakı poetik ölçülərin kodu kimi qavranıla bilər. Azərbaycan kinosunun son uğurlarından sayılan bu filmlərdə fikrin poetik ifadə tərzini – H.Mehdiyevin artıq formalaşmış, sabitləşmiş üslubunun dominant keyfiyyəti kimi təzahür edir.

“Süd dişinin ağrısı” filmində filmin adına çıxarılmış ifadənin məhz poetik məzmunu təhkiyənin predmetinə çevrilmişdir. Ağzındakı sonuncu süd dişinin ağrısından əzab çəkən balaca Kərim, əslində, öz uşaq aləminin təmizliyindən əzab çəkir və bu mənada süd dişinin ağrısı kimi mənalanır. Kərim bu dişi çıxarıb onun ağrısından xilas olmağa qorxur, amma uşaq dünyasına məhz uşaq dünyasının məntiqi ilə “əlvida” deməyə özündə cəsarət tapır. Süd dişinin ağrısından qurtarmaq, ümumiyyətlə, Kərim üçün özünün saf dünyasından silkələnib çıxmaq, hamının yaşadığı vəfasız, etibarsız dünyaya düşmək deməkdir. Lakin o, tarazlığı pozulmuş bu dünya ilə barışmaqdan əzab çəkən uşaq dünyasını o dünyaya – həyatda olmayan anasının yanına aparmağı üstün tutur və intihar edir.

“Özgə vaxt” filmində valideyn-övlad münasibətlərinin böhranlı məqamlarından söhbət açılır. O məqamlardan ki, adi vaxtda insan onlar barədə fikirləşmir (yaxud fikirləşmək istəmir). Gənc, gözəl, istedadlı Leyla ömrünün çal-çağırılı, yaşanmalı vaxtında həmin münasibətlərin elə bir dairəsinə düşür ki, valideyn borcunu qaytarmaq, ömrünün ən köməkçisi anlarında onu tək qoymamaq lüzumu xoşbəxtliyi, öz ömrünü yaşamaq haqqının qəniminə çevrilir. Danışq qabiliyyətini, aqlını itirən əlil arabasının ömürlük əsirinə çevrilən ataya qulluq edə-edə bu gənc qız öz vaxtının, baxtının qəhrəmanı olmaq haqqından şüurlu olaraq imtina edir, xəstə atanın ömrünün vaxt və məkan ölçüləri ilə qapanan bir mühitə düşür. Beləliklə, xəstə ataya məhəbbət, övladlıq borcuna vicdanla münasibət öz baxtının, xoşbəxtliyinin itirilməsi ilə nəticələnir.

Filmdə müəllif niyyətinin poetik mahiyyəti ilə bağlı obrazlardan biri də göyərçin obrazıdır. Sülh, əmin-amanlıq rəmzi sayılan göyərçinlərin bu filmdə ölüm, şər rəmzinə çevrilməsi, bircə, mənası dərinədə olan müəllif mövqeyindən irəli gəlir. Yada salaq ki, atanın faciəsinin səbəbkarı da bu göyərçinlərdən biri idi və sanki bunun müqabilində artıq ölümcül xəstə olanda yeganə sevincini, təsəllisini, günlərlə ac saxladığı göyərçinlərin əzabından alır.

Filmin sonunda Leylanın atasının arabasında əyləşməsində də rəmzi məna axtarmaq olar. Leyla arabaya oturub eyni ilə atası kimi ovcuna dən götürür, ac quşlar onun ovcuna daraşanda o da atası kimi gülür. Yəqin ona görə ki, Leyla üçün geriye – öz vaxtına yol yoxdur, ata-

sını dəfn etsə də onun vaxtı bitməyib və Leyla bu dünyada o vaxtı ölüm-zülüm başa vurmaq üçün yaşayacaq.

“Yarasa” filminin süjetini ənənəvi səbəb-nəticə əlaqələrinin məntiqi ilə izah etmək, müəllifi məşğul edən motiv və mövzular arasındakı əlaqələri dərhal duymaq və dəyərləndirmək o qədər də asan deyil. “Yarasa” – xalis müəllig filmidir: bu əsərin hər kadri, hər epizodu, personajların və kadr arxasından eşidilən nitqin hər kəlməsi kino sənətinin tarixini, nəzəriyyəsinə yaxşı bilən və prinsip etibarlı ilə kinonun təmsalında sənətlə, mədəniyyətlə həyat arasındakı əlaqələrin mürəkkəb xarakterindən söhbət açan müəllif monoloqunun elementləri kimi dəyərlənir. Ona görə də ekranda öz əksini tapan hər bir real eşidilən söz, səs-küy reallıq atributları olmaqla yanaşı həm də estetik funksiya daşıyan işarə səviyyəsinə qalxır. “Rejissor bütün film boyu simvolik elementlərdən bacarıqla istifadə edir ki, bu da filmin təsirliyini, onun estetik enerjisini artırır” [Мамедов: 1977, с.68].

Filmə hadisələr cansız canlandırmağı canlıyı öldürmək kimi günah hesab edən, dünyaya kino zalının qaranlığından baxan sənətsünas Nuru ilə çadrasını atıb evdən qaçan Turan adlı gənc qızın münasibətləri fonunda cərəyan edir. Müəllif bu iki qəhrəmanı bir-birinə zidd və həm də haradasa bir-birini tamamlayan, birgə mövcudluğunu şərtləndirən anlayışların rəmzi kimi götürmüşdür. Rəmzi məna, ekran işarələrinin simvolik xarakteri ümumiyyətlə, filmin bütün fakturasına nüfuz etmişdir. Burada demək olar ki, hər şey – qəhrəmanın stolunun üstündəki lampa, baxdığı güzgü, küçədən keçən qoyun sürüsü, Turanın boynuna doladığı kəlağayı, qırmızı üzlü mütəkkə, Nurunun gözübağlı qət etdiyi yol, filmin sonunda başına qoyduğu papaq, iki nömrəsi üçün bir vanna otağı olan mehmanxana, onun pəncərələri simvolik məna yükü daşıyır və bu mənalar o qədər rəngarəng, o qədər çoxqatlıdır ki, filmi bir yox, bir neçə məna müstəvisində duymaq, dəyərləndirmək olar. Bizcə, filməki obrazlar Şərq-Qərb, gözəllik və eybəcərlik, kişi və qadın, yalan və həqiqət, sivilizasiya və əxlaq qarşılaşdırması kimi fəlsəfi-əxlaqi motivlər barədə də fikirləşmək üçün müəyyən stimullar verir.

Filmin xalis poetik üslubda, pritça formasında çəkilməsinin nəticəsidir ki, personajların bir sosial xarakter kimi kimliyi öz yerini onların daşdıqları ideyanın estetik səciyyəsinə verir, canlı insanlar daha çox hansısa ideyanı, konsepsiyanın rəmzi kimi qavranılır: bəzilərinin heç adı da olmayan əksər personajlar müəyyən epizodlarda görünür, öz nitqini söyləyir, sonra çəkilib yox olurlar. Bu mənada filmə sözün, nitqin yerinə yetirdiyi funksiya mühüm əhəmiyyət kəsb edir, onun təsvirlə qovuşma, onu tamamlama imkanlarının əhəmiyyəti ön plana keçir. Cəsarətlə demək olar ki, “Yarasa” – səs sırası təsvir sırasına bərabər iş görən, dili yüksək dərəcədə kodlaşdırılan estetik filmidir. Burada ən kiçik replika belə müəllifin mövqeyini duymaq, həmin replikanın səsləndiyi situasiyanı başa düşmək üçün önəmli rol oynayır. Hətta elə məqamlar var ki, söz fikrin ifadə planındakı funksiyanı bütünlüklə öz öhdəsinə götürür.

Üzünü belə aydın görmədiyimiz mehmanxana sahibinin monoloqunu, Nurunun qayınının çay süfrəsi arxasında dediklərini yada salmaq kifayətdir.

Real gerçəklik və bu gerçəklikdə görünən və duyulan, fikirdə, ideyada yaradılan dünya arasındakı məsafə Nuru ilə Turanın teatrda tamaşaya baxdıqları səhnədə, mehmanxana epizodunda orijinal poetik dillə ifadə olunur.

Müsahibələrinin birində A.Salayev filmin süjeti, mövzusu və ideyası barədə belə demişdir: “İki sözün müxtəlif bağlayıcılarla üç dəfə təkrarı mənim filmimi dəqiq səciyyələndirir: süjet kimi – kinoda ölüm, mövzu kimi – kinodan ölüm, ideya kimi – kinonun ölümü” [Микаладзе: 1980, с.123].

Daha sonra A.Salayev qeyd edir ki, bu motivlər müasir sosial-mədəni situasiyanın faciəvi vəziyyətini – gözəl, lakin ölü mədəniyyətlə, canlı, lakin iyrencə reallığın uyğunsuzluğunu ifadə edir.

“Yarasa” filminə rejissor həli baxımından öz yeniliyi, orijinallığı ilə seçilən kadrlar çoxdur. İşıq və qaralıq, habelə rənglər arasında müvazinətin nisbəti bütün film boyu rejissor tərəfindən gözlənilmişdir. Çadra mövzusunda çəkilən filmdə Turanın çadranı atdığı məqam son dərəcə ifadəli kompozisiyada verilib. Çəkilən ağ-qara filmdə Turan büründüyü çadranı arxaya – kameraya tərəf atır, özü isə qarşıya – kinodan kənardakı real, rəngli dünyada onu izləyən Nuruya tərəf qaçır, onun boynuna sarılır...

Lakin çadradan çöldəki dünyada onları nələrlə gözlədiyindən hər iki qəhrəman xəbərsizdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Məmmədov A. Sözüümüz eşidilənədək. Bakı, “Elm”, 1990, səh. 52.
2. Niyazi Mehdi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. Bakı, “İşıq”, 1985, səh. 11.
3. Ramiz Rövşən. Göy üzünü daş saxlamaz. Bakı, “Yazıçı”, 1987, səh. 63.
4. Rəsul Rza. Vaxt var ikən. Bakı, “Gənclik”, 1972, səh. 71.
5. Мамедов Рамис. Кино – моя жизнь. В книге: Азербайджанское кино в контексте культуры, стр. 68.
6. Микаладзе Георгий. «Яраса» – фильм, обреченный на успех. В книге: Азербайджанское кино в контексте культуры, стр. 123.
7. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма. В кн.: Стрoения фильма. Москва, 1970, стр. 150.
8. Огнев В. Экран поэзия факта. Москва, «Искусство», 1971, стр. 69.
9. Пазолини П. Поэтическое кино. В кн. Стрoение фильма.
10. Стрoение фильма. Москва, «Радуга», 1984, стр. 59.

Fizuli MUSTAFAEV

FILM LANGUAGE AND SEMANTIC STRUCTURE OF THE TEXT

SUMMARY

The article is devoted to the cinematic language and the semantic structure of the text. Here, in particular, it discusses in detail how the text of the screenplay is based on the words of a living spoken language, and the links between cinema and reality are in the center of attention. But the fact is that the display of typical objects and phenomena of reality is not a mechanical fixation on the tape. In other words, the screen reveals the truth to the truth and opens the seemingly invisible, unheard of aspects of reality and events in the real world and creates a new model of reality. The article presents the deformations of the facts of reality and their new meaning.

The article speaks of such artistic possibilities of cinema as a perspective, plan, chiaroscuro, contrast, color variety, optical changes and changes in the pace of movement. It is indicated that the display language of the screen, thanks to these possibilities, acquires a peculiar ability to turn them into a real aesthetic condition of a new reality.

Key words: *text, poetry, poetry, semantic structure, spoken language, directorial work, meeting.*

Физули МУСТАФАЕВ

ЯЗЫК КИНО И СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТЕКСТА

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена кинематографическому языку и семантической структуре текста. Здесь, в основном, подробно обсуждается построение текста киносценария на базе слов живого разговорного языка, вошедшего в словарный фонд и засотряется внимание на связях между кино и реальностью. Но дело в том, что отображение типичных предметов и явлений реальности на экране не является их механической фиксацией на ленте. Другими словами, экранный текст, опираясь на реальные предметы и события, открывает их невидимые, неслыханные аспекты и создает новую модель реальности. В статье представлена деформация фактов реальности, приобретение ими новых оттенков значения.

Здесь говорится о таких возможностях киноискусства, как ракурс, план, светотень, контраст, цветовое разнообразие, оптические изменения и изменение темпа движения. Указано, что благодаря им язык экрана, приобретает своеобразные качества, превращается в эстетическое условие нового представления реальности.

Ключевые слова: *текст, поэзия, стихотворный язык, семантическая структура, разговорный язык, режиссерская работа, монтаж.*