Azərbaycan postsovet dövrü kinosunun müxtəsər tarixi

written by Sevda Sultanova Sevda Sultanova

Bu yazıda Azərbaycan postsovet kinosuna onun prioritet mövzuları və yaradıcı azadlığı kontekstində baxılacaq. Yəni postsovet dönəmində milli kinomuzda hansı mövzulara üstünlük verilirdi? Və bu mövzuların lentə alınmasının hazırlıq dönəmində – ssenarinin yazılmasında, istehsal, yəni, ssenarinin filmə çevrilməsi prosesində rejissorların fikirlərinə, ideyalarına hansısa maneələr törədilirdimi? Yoxsa, onların əhvalata münasibətdə öz mövqelərini sərbəst ifadə edə bilmək imkanı vardı? Bu mövqedən çıxış edərək, məqalədə postsovet kinosunun köklərini əks etdirən dövrdən başlayaraq, müasir dövrümüzədək çəkilmiş filmlərin mövzusuna, onların rejissorlar tərəfindən necə interpretasiya olunmasına nəzər salınacaq. Eyni zamanda dövlətin maliyyələşdirdiyi filmlərə, müəllifin interpretasiyası – mövzuya baxış bucağı səbəbindən filminin senzuraya məruz qalıb-qalmamasına aydınlıq gətiriləcək.

Məqalədə SSRİ-in dağılması ərəfəsində və postsovet dönəmində meydana çıxmış yeni müstəqil, müharibə, kommersiya kinosunun üstünlük verdiyi mövzuların, rejissorların filmdəki mövqeyinin gerçəkliyə adekvat olub-olmaması, cəmiyyətin problemlərini əks etdirib-etdirməməs ikonkret filmlərin nümunəsində araşdırılacaq.Rejissorlar filmlərində mövzulara sərbəst yaradıcı münasibət göstərə, öz mövqeyini qoya biliblər? Yoxsa senzura və məhdudiyyətlərlə üzləşiblər?

Bu məsələləri araşdırmaq ona görə vacibdir ki, kino sənətinin (və ümumiyyətə sənətin) ali məqsədi ən müxtəlif situasiya, problemlər kontekstində insanı, onun reaksiyasını, cəmiyyəti araşdırmaq, suallar qoymaq, aktual problemlərin görünməyən tərəflərini göstərmək, ictimai fikirdə formalaşmış doqmaları qırmaq və bu zaman tamaşaçıya psixoloji diskomfort hissi

yaşadaraq düşüncəsinə təsir etmək, eyni zamanda alternativ düşüncələr və müzakirələr təklif etməkdir. Başqa sözlə desək, kinonun (sənətin) əsas məqsədi topluma daxildən güzgü tutmaqdır və ya avstriyalı rejissor Ulrix Zaydlın təbirincə desək, "sənət ona görə mövcuddur ki, insanlar nəyəsə diqqətlə baxsınlar və bu, onlara öz həyatı və cəmiyyət haqda düşünməyə material versin"[1]. Çünki kino cəmiyyətdən təcrid olunmuş vəziyyətdə yaşamır, onun problemləri ilə sıx əlaqədədir. Məsələn, 1929-cu ildə çəkilən *Sevil* (rejissorlar Cəfər Cabbarlı, Ambarsum Beknazarov) filmi qadınların ictimai şüuruna təsir edib. Baş rolun ifaçısı İzzət Oruczadə xatirələrində yazırdı: "*Sevil* bədii filmi ekranda göstərilən gün anamı da kluba aparmışdım. Qohum-əqrəbalarımız da gəlmişdi. Tamaşaçıların çoxunun biletini Cəfər Cabbarlı almışdı. Həmin gün birinci anam, sonra neçə-neçə tamaşaçı çarşabı başından açıb atdı"[2].

Postsovet kinosunda əks olunan əsas mövzular və ona münasibətdə rejissorun yaradıcı azadlığı məsələsi Azərbaycan kinotənqidində ayrıca iş kimi araşdırılmayıb. Sadəcə ayrı-ayrı yazılarda epizodik olaraq onun vacibliyi əksini tapıb. Kinotənqidçi Aygün Aslanlının "Azərbaycan kinosu-120! – eyforiya sonrası oxu üçün…"[3], "Tənqidə yararsız filmlərimiz"[4] məqalələrini buna misal gətirmək olar.Azərbaycan kinotənqidində nəinki bu, ümumiyyətlə araşdırılması əhəmiyyətli olan çox mövzu (çağdaş sənədli kinonun təsviri, milli kinoda qadın diskursu, kinoda sosial gerçəklik, kinoda yer alan tendensiyalar və s.) indiyədək geniş tədqiq olunmayıb. Milli kinotənqid faktiki olaraq bir neçə tənqidçinin çiyinləri üzərində dayanır. Ən əsası isə bu cür araşdırmaların çap olunduğu yeganə *Fokus* kinojurnalı maliyyə çatışmazlığı üzündən 2013-cü ildə nəşrini dayandırmalı oldu. Üstəlik, kino sahəsində mövzuların fundamental araşdırmasını stimullaşdıran heç bir dəstək yoxdur.

Yazımda haqqında danışdığım filmləri seçərkən, həm mövzunun aktuallığı, həm də ona münasibətdə rejissorun mövqeyi, yenilikçi üslubu, necə bir çəkiliş metodundan istifadə

edilməsi nəzərə alınıb. Yazının ilk bölümündə postsovet kinosunun ilk cəhətlərinin meydana gəldiyi 1987-ci ildə hakimiyyətin nöqsanlarını tənqid edən kriminal, detektiv, psixoloji dram janrında çəkilmiş filmlər yer alıb. 1988-1996 cı illəri əhatə edən dövrdə hakimiyyəti sərt ironiya ilə tənqid hədəfinə çevirən yenilənmiş komediyalardan, Stalin dövrünün problemlərinin təsvir olunduğu dramlardan danışılıb. 1996-2000–ci illərdə isə, "Sarı gəlin" istisna olmaqla (bu film haqda irəlidə ətraflı danışılır) əhəmiyyətli tammetrajlı bədii film çəkilməyib.

2000-ci illərdən başlayaraq, bu günümüzü də əks etdirən dönəmin kinosunda Mədəniyyət Nazirliyinin maliyyələşdirdiyi və aktual mövzulara sərbəst yanaşması ilə seçilən, həmçinin, kiçik büdcəylə lentə alınan müstəqil və müharibə mövzusunu bəşəri müstəvidə araşdıran, mövzuya münasibət və kinematoqrafik cəhətdən keyfiyyətli bir neçə kommersiya filmi yer alıb.

Postsovet kinosunun ilk təzahürü

Postsovet Azərbaycan kinosunda prioritet mövzuların, bu mövzulara yanaşmada, janrlarda fərqli baxış bucaqlarının təzahürləri hələ 1980-ci illərin ikinci yarısında lentə alınan filmlərdə dövrün tələbi ilə meydana çıxmağa başlamışdı. Çünki 1980-ci illərin ortalarına doğru SSRİ-də total böhran dövrü başlamışdı, quruluşun mövcud olduğu illər ərzində yürüdülən yanlış siyasət dəyişiklikləri qaçılmaz edirdi.1987-ci il yanvarın 27-də Kommunist Partiyasının Mərkəzi Komitəsinin plenumunda isə Mixail Qorbaçov *Aşkarlıq* adlı yeni dövrə start verildiyini elan edir.[5] Təbii ki, yenidənqurma işlərinin aparılması mədəniyyət sahəsinə də şamil olunurdu.Bu dönəmdən başlayaraq, ümumilikdə sovet kinosunda öncələr senzuraya məruz qalmış Aleksey Germanın *Yollarda yoxlama* (1971), Tengiz Abuladzenin *Tövbə* (1984) filmi kimi tənqidi filmlər geniş prokata çıxarıldı. *Aşkarlıq* dövründə çəkilən filmlərin əsas tematikası isə dövrün problemləri ilə bağlıydı.*Balaca Vera*, *İynə, Rok stilində faciə, Mənim adım Arlekinodur* kimi yeni

filmlər əvvəllər tabu qoyulmuş mövzuları – fahişəlik, narkomaniya, gəncliyin problemlərini əks etdirirdi.

Beləliklə, yenidənqurma və aşkarlıq milli kinomuzda təkcə yeni mövzulara yox, həm də üslub, estetik baxımdan yeniliklərə səbəb oldu. Aşkarlıq dalğasında yaranmış,1987-ci ildə çəkilmiş üç film haqda xüsusi danışmaq istəyirəm.Onlardan ikisi sovet sistemində yüksək vəzifə tutan şəxslərin korrupsioner fəaliyyətini, söz azadlığı kimi aktual motivləri böyük ekrana gətirən, mövcud hakimiyyətə tənqidi münasibət ifadə edən Oqtay Mirqasımovun *Şeytan göz qabağında* və Fərhad Yusifovun *Aşkarsızlıq şəraitində* filmləridir.Süjetə uyğun olaraq hər iki film kriminal dram, detektiv janrlarında çəkilib. *Şeytan göz qabağında*filminin qəhrəmanı *Respublika* qəzetinin əməkdaşı, prinsipiallığı, kompromissiz məqalələri ilə tanınan Teymur Alimov rayonlardan birində qanunsuz balıqların kütləvi ovlanmasını araşdırır. Cinayət yüksək vəzifəli adamların – rayonun birinci katibinin, milis rəisinin himayəsi altında keçirilir. Teymuru qətlə yetirməyə cəhd göstərsələr də o, sağ qala bilir və araşdırması qəzetdə çap olunur. Rejissor kinomuz üçün xarakterik olmayan maraqlı fəndlərə müraciət edir. Teymurun təqibi səhnəsi vizual yox, kadrarxası səslə həll olunur. Kadrın mərkəzində Teymur olsa da, kadrarxasında səslənən müxtəlif kişi səsləri qəhrəmandan yaxa qurtarmağın yollarını axtarmaq üçün tədbir görür. Belə bir fənd filmin janrı ilə tamamilə bütövləşərək vəziyyətin qorxunc, təhlükəli olması hissini artırır. Başqa bir epizodda *yenidənqurma*ya qarşı çıxan partokratiyanın narazılığının sözsüz, amma mənalı mizan həllini verir: Teymurun araşdırmasından qəzəblənən birinci katibin başının üzərində asılan Qorbaçovun portretinə sarkastik baxışını nəzərdə tuturam.

Aşkarsızlıq şəraitində filminin süjet xəttində evtikmə kombinatının rəhbərliyinin külli miqdarda pul mənimsəməsi və buna qarşı çıxan mütəxəssisin qətli dayanır. Filmin rejissoru Fərhad Yusifov əhvalata maraqlı yanaşma tapıb. Film sənədli kadrlarla, cinayət reportajı üslubunda(hadisə yerindən operativ çəkiliş təəssüratı, cinayətkarın dindirilməsini

müşahidə) başlayır. Oğurluq məqsədilə adam öldürmüş dəstənin üzvlərindən biri Yevlaxda hadisə yerində müstəntiq tərəfindən dindirilir. Kamera ara-sıra arxa fonda bədii personaja – müstəntiq Məmmədova fokuslanır. Rejissor müqəddimədə əhvalatın niyyətini elan edir:film aşkarsızlıq şəraitində törədilən qətl barədə olacaq. . Hüquqda "aşkarsızlıq şəraitində törədilən qətl" gizli törədilən, yəni şahidi olmayan qətl anlamına gəlir. Rejissorun nəql texnikasında ritmik temp dominantdır: cinayəti araşdıran müstəntiqlərin – Məmmədovun və ələkbərovun müxtəlif adamları dindirməsi zamanı sürətli plan keçidləri, onlarla söhbətin sorğu tərzində həlli, fraqmentar montaj estetikası (ilk baxışda bir-birilə dramaturji əlaqəsi olmayan, hərəkətlərin xronologiyasının pozulduğu montaj növü) ilə müşayiət olunur və hər detal nəqlin dramaturgiyasında önəmli yer tutur.

Hər iki filmi yalnız mövzu oxşarlığı yox, eyni zamanda müasir dünya kinematoqrafiyasında aktual olan təhkiyə üslubu birləşdirir. Özəlliklə *Aşkarsızlıq şəraitində* filmində istifadə olunan çəkiliş metodu, vizual ifadə vasitələri Azərbaycan kinosu üçün yeni idi: sənədliliyi imitasiya edən əl kamerasından (bu zaman kamera statik olmur, əllə çəkilir və titrəyir), qəfil, qırıq və iti montaj keçidləri, kəskin kamera panoramaları (bu metodlar əhvalatın daxili dinamikasını artırır, tamaşaçıya gərginlik hissi aşılayır, ekrandan baş verənlərin sanki "burada və indi" yaşanması effektini verir) ilə çəkilib. Kameranın təyinatı həm gizli müşahidəçi, həm də tədqiq edən qismindəydi. Gizli müşahidəçi deyəndə, kameranın hadisə yerində sanki təsadüfi peyda olması, baş verənləri xəlvətcə izləyir kimi görünməsi nəzərdə tutulur. Kameranın tədqiq etməsi-uyğun yaxın planlardan yararalanaq, situasiyanın mahiyyətini, personajların daxili aləmini aşkara çıxarmasıdır. Filmin böyük hissəsi danışan başlardan ibarətdir, məkanlar əsasən qapalı, məhduddur. Hərçənd, əvvəldən axıradək dinamik və sənədliliyə yaxın çəkiliş üslubu, doğru dramaturgiya filmi monotonluqdan, telereportaj olmaqdan xilas edir. Detektiv janrına xas olan, seyrçinin diqqətini qatildən qəsdən

yayındıraraq, başqa personaja fokuslandırmaq kimi fəndlərdən istifadə olunur. İstər Mirqasımovun, istərsə Yusifovun filmlərində ədalət bərqərar olsa da, ümumilikdə problem həll olunmamış qalır. *Aşkarsızlıq şəraitində* filminin final səhnələrindən birində "Cinayətkarlar tutuldular, amma onların yerinə yeniləri gələcək" kimi pessimist fikirlər səslənir. Son səhnə yenə də sənədli – növbəti cinayət yerindən çəkilən kadrlarla bitir.

Haqqında danışacağım digər film isə Rasim Ocaqovun Rüstəm İbrahimbəyovun ssenarisi əsasında ekranlaşdırdığı *Özgə ömür* (1987) psixoloji dramıdır. Film şüurunun dərinliyində koqnitiv dissonans problemini yaşayan, böyük ali təhsil müəssisələrindən birinin nüfuzlu rektorunun faciəsinə dərin baxışı ilə seçilir. Rejissor yaşlı məmurun həyatını bir günə sığışdıra bilir, müxtəlif epizodlar (məişət, iş, sevgi, ailə) zəncirində onun şəxsiyyət kimi böhranını ön plana çıxarır. Əsas qəhrəmanın məcburi ikili həyatı, özünə yadlaşma prosesini fərdin ekzistensial problemində yox, sovet cəmiyyətinin düzgün qurulmamasında axtarır.

Milli kinomuz 1988-1996-cı illərdə

1988-ci ildən başlayaraq, Dağlıq Qarabağ konfliktinin, milli azadlıq hərəkatının baş verməsi, senzuranın yumşalması, Stalin dövründəki repressiyaların aşkara çıxarılması, genişlənən iqtisadi-siyasi böhran, antikommunist ovqatın güclənməsi ilə ölkə idarəolunmaz vəziyyətə gəlir və 1991-ci ilin oktyabrında Azərbaycan müstəqilliyini bərpa edir. Dəyişikliklər, söz və ifadə azadlığının genişlənməsi bu illərdə milli kinoda yeni, maraqlı kinotendensiyanın əsasını qoyur.

Bu tendensiyanı *Molla Nəsrəddin* jurnalı ənənələrinin ekran ekvivalenti adlandırardım. Birincisi, bu dönəmdə komediya bir janr kimi yeniləndi, kinomuz üçün xarakterik olmayan, amma *Molla Nəsrədddin* jurnalının konsepsiyasına xas siyasi-ictimai ironiya, sarkazm, qara yumor, qrotesk – bir sözlə, tamaşaçıya diskomfort hissi yaşadan xüsusiyyətlər yer aldı; kinonun

vizual məkanı dərinləşdi və təsvir ifadələri rəngarəngləşdi. Məsələ ondadır ki, sovet dönəmindəki kult statusu alan yerli komediyalarda, ana xətt əsasən məhəbbət mövzusu idi və onun fonunda (*Arşın mal alan, O olmasın bu olsun, Görüş*) fraqmental olaraq sosial problemlərə toxunulurdu. Üstəlik, mövzuya komediya janrının dar çərçivəsində yanaşma əsasıydı. Yəni, bu filmlərin məna miqyası məhdud idi, onlar dərin sosial-fəlsəfi, tənqidi kontekstdən məhrum idi və geniş tamaşaçı kütləsinin asanlıqla qavradığı meynstrim komediyalar idi.

1988-ci ildən milli komediyamızda yeni mövzular işləyən, eyni zamanda özünəxas kinodili gətirən və komediya janrını "popkorn-kino"sunun vurğularından arındıran ekran əsərləri çəkildi: Vaqif Mustafayevin *Yaramaz* (1988), Nizami Musayevin *Lətifə* (1989), Cahangir Mehdiyevin *Girişmə öldürər* (1991) filmləri kimi. Bu filmlər sosializmdən kapitalizmə keçid dövrü yaşayan cəmiyyətin qeyri-müəyyən əhvalını, məmurların psixoloji portretini, onların yenidənqurmaya, demokratik dəyişikliklərə reaksiyasını komediyanın dili ilə anladırdı. Filmləri birləşdirən cəhətlərdən biri onların qarışıq janrda işlənməsidir. Eklektik janr təyinatını mövcud dönəmin qarışıq vəziyyəti diktə edirdi. Yəni həm faciəvi, həm dramatik idi, amma bununla belə əhvalatın ümumi tonallığında komediya və onun çeşidli növlərinin (yuxarıda qeyd etdiyim qara yumor, absurd, qrotesk və s) təsirləri vardı.

Vaqif Mustafayevin *Yaramaz* filmi sadəlöhv, səmimi adamın mühitin neqativ şərtlərinin təsiri altında mənəvi mutasiyaya məruz qalması haqdadır. Filmin qəhrəmanı Hətəmin dəyərləri cəmiyyətdə artıq normaya çevrilmiş mənəviyyatsızlığa məğlub olur. Məmurlaşan Hətəm özü də getdikcə mənəviyyatsızlığı zəruri qayda, norma kimi qəbul edir. Rejissor faciə, dram məqamlarını karikaturlaşdırır, Hətəmin reallıqla illüziya arasında sərhədi itirməsini, həyatla münasibətlərindəki ziddiyyətləri qabardaraq situasiyanı qroteskləşdirir.

Nizami Musayevin *Lətifə* filmi çoxpersonajlıdır və bir neçə paralel süjet üzərində qurulub. Hadisələr partiya komitəsinin

yerləşdiyi binada, əsasən birinci katibin qəbul otağında baş verir. Prokuror, komsomol rəhbəri, tikinti idarəsinin rəisinin toplandığı qəbul otağı və onların bir-birinə münasibətində konfliktli məqamları, çoxmənalı dialoq-replikalar, binanın qabağında kanalizasiya probleminin həlli tələbilə mitinq keçirən kütləylə manipulyativ davranışları sarkastik işlənib. Rejissor personajların xəyalındakı arzularını vizuallaşdırır. O, bir neçə epizodu sürreal, qara yumor (məmurların sinizmi, təhtəlşüurundakı arzuların vizuallaşdırılması və faciəsi olan sadə insanlara istehza qarışıq saxta kədəri) qatında işləyir. Həm *Yaramaz*ı, həm *Lətifə*ni kino tariximizdə nuar estetikasında[6] işlənmiş ilk komediyalar da saymaq olar.

Cahangir Mehdiyevin 1991-ci ildə çəkdiyi *Girişmə, öldürər* filmi, naməlum ölkədə devrilən diktatoru həbsdən qaçıran bir qrup silahlının *Azərbaycan* adlı gəmini zəbt etməsi barədədir. *Azərbaycan* gəmisinə minərək körfəzi keçmək istəyən silahlı dəstə gəmi heyətini xüsusi maddə ilə yatızdıraraq ələ keçirir. Döyüş, macəra janrının elementlərinin yer aldığı komediyada hadisələr və məkan şərtidir. Anlaşılmaz dildə danışan silahlı dəstə, onların gəmini zəbti, diktatorun hakimiyyətinin bərpasına cəhdi, əcnəbi şəhərdə etiraz aksiyasında "Yaşasın demokratik respublika", "Qanlı diktatorun rejiminə son" şüarları, ekstrasens qadının gəmidə sərnişinlər üçün seansları (1980-ci iilərin sonu 1990-cı illərin əvvəli bu cür seanslar SSRİ də dəbdəydi) ölkədə baş verənlərə bir növ alleqorik yanaşmadır.

Stalin repressiyaları 1989-cu ildə çəkilən bir neçə filmdə yer aldı. Onlardan biri Rasim Ocaqovun lentə aldığı *Ölsəm…bağışla*, digəri isə Şahmar Ələkbərovun çəkdiyi *Sahilsiz gecə* dramlarıdır. *Ölsəm…bağışla*nın qəhrəmanı müharibədən qayıdandan sonra atasının haqsız həbs olunduğunu öyrənir və bu məsələni araşdırır.

Geniş prokata çıxandan sonra mübahisələrə səbəb olan *Sahilsiz gecə* filminin qəhrəmanı Zibeydənin fahişə həyatı yaşamasının əsas səbəbi atasının repressiya olunması, onun

kimsəsizliyindən istifadə edilərək zorlanmasıdır. Mühüm bir məqamı qeyd edim ki, kino tariximizdə qadın mövzusu anlayışı yox səviyyəsindədir. Qadın mövzusu daha çox XX əsrin əvvəllərində, 1920-30-cu illərdə prioritet (*Sevil, Almaz, İsmət*) idi. Səbəbi o dövrdə qadının cəmiyyətdəki mövqeyinin aktuallaşdırılması, onun hüquqlarının təbliği ilə bağlıydı. Ümumiyyətlə, Azərbaycan kinosu mahiyyətcə kişimərkəzçidir. Sonrakı illərdə qadın diskursu Gülbəniz Əzimzadənin *Keçən ilin son gecəsi* (1983), müəyyən qədər Hüseyn Mehdiyevin *Özgə vaxt* (1996) filmlərində və *Sahilsiz gecə* filmində əksini tapıb.

Sahilsiz gecə bədəni kişilər tərəfindən istismar edilən qadın taleyini anladan ilk Azərbaycan filmidir. Bir fahişə qadının həyatından bəhs edən və açıq səhnələrin olduğu bu film ölkədə səs-küyə səbəb olmuşdu. Filmin quruluşçu operatoru Rafiq Əliyev bu barədə deyir:

"Film çəkiləndən sonra Tofiq Tağızadə dedi ki, o ssenarini mənə də təklif eləmişdilər, qorxdum, çəkmədim. Sonra Əbdül Mahmudov da ssenaridən imtina eləmişdi. Premyera mitinq keçirilən günlərə təsadüf edirdi. O vaxt filmlər ilk dəfə mərkəzi televiziyada göstərilirdi. Kinostudiyanın direktoru Ramiz Fətəliyev zəng vurdu Moskvaya, dedi ki, filmi verməyin, burada hadisələr baş verir, uyğun zaman deyil. Filmi düzgün qarşılamaya bilərlər. Buna baxmayaraq, acığa saldılar proqrama. Həmin dövrdə hamı meydanda idi. Bir dəstə adam hücum çəkdi kinostudiyaya Şahmarın üstünə. Nuriyyə Əhmədovanın obrazı erməni idi, qızları fahişəliyə təhrik edirdi. Dedilər ki, siz ermənini təbliğ edirsiz. Əslində isə filmdə göstərilən əsas motiv Stalin qurbanlarını göstərmək idi. Qəhrəmanın ata-anasını sürgün edirlər, təcavüz edirlər, amma heç kəs onunla maraqlanmır, qayğısını çəkmir. Burada qadının tənhalığını, cəmiyyətdən təcrid olunmasını, rədd edilməsini qabartmaq istəmişik. O, hər yerdə tənhadır, bazar səhnələrində-qələbəliyin içində belə… Müzakirə olunmalı məsələlər bunlar idi".[7]

Hüseyn Mehdiyevin *Şahid qız* (1990) filmi janrca siyasi

detektivdir. Ölkədəki siyasi dəyişikliklər bu dövrdə müxtəlif filmlərdə əksini tapsa da, *Şahid qız* siyasi hakimiyyəti birbaşa ittiham edən, birbaşa olduğu üçün də müəyyən mənada siyasi pamflet səciyyəsi daşıyan filmdir. Əsas xətt ölkə rəhbərliyinin siyasi məqsədlərinə çatması üçün kütləvi etiraz aksiyalarını spekulyasiya etməsidir.

Hafiz Fətullayevin 1993-cü ildə çəkdiyi *Qırmızı qatar* bədii filmində motivlər azad ölkə və demokratiya uğrunda mübarizə, insan haqları və hakimiyyət hərisliyidir. Hadisələr baş verdiyi qatarın bir hissəsində aşağı şərtlərdə fəhlə-kəndli sinfi, ruhi xəstələr, komfortlu nömrələrdə isə yuxarı sinfin nümayəndələri, fahişələr yerləşib. Fəhlə-kəndli sinfinin çəkic və oraqla qatarı siçovullardan azad etməyə tələsməsi, bunun müqəddəs müharibə kimi xarakterizə edilməsi, unitaz kolleksiyası yığan lümpen proletariatçı personaj, fahişələrin yaşlı kişini zorlaması, utopik ölkə və digər bu kimi kollajvarı epziodlar rejissorun sovet dövrünə siyasi satirasıdır. Tofiq Tağızadənin yaradıcılığında sonuncu film olan *Köpək* (1994) filmi də eyni ideya xətləri üzərində qurulub. Amma rejissor hədəfində daha konkretdir, yəni o, quldarlıq şəraitində fərdin insanlıq simasını itirmək təhlükəsi kimi vacib mövzunu araşdırır. Konkret məkan və adların olmadığı filmdə müəllif əhvalatı pritçavari işləyib.

Bu illərdə rejissorlar yalnız siyasi-ictimai proseslərə fokuslanmırdı. Məsələn, Davud İmanovun *Zirzəmi* (1990), Rasim Ocaqovun *Həm ziyarət, həm ticarət* (1995) filmlərində sənət və maddiyyat seçimi qarşısında qalan ziyalı təbəqəsinin cəmiyyətin dəyişməsi prosesində identifikasiya problemi qoyulur. Ənvər Əblucun *Pəncərə* (1991) filmi internat şagirdlərinə müəllimlərin amansız münasibəti, Şamil Əliyevin *Etiraf*ı (1992) dostu ilə arvadının xəyanətilə üzləşən, həyatda uğursuzluğa düçar olan fərdin faciəsini təsvirə gətirir. Ayaz Salayevin *Yarasa* (1995) filmi isə kino sənəti haqda onun düşüncələrini əks etdirən arthauzdur. Bu, Berlin kinofestivalının Forum seksiyasında nümayiş etdirilmiş ilk Azərbaycan bədii filmidir. Fransanın *Le Monde* qəzeti filmi

“nəfis tərtibatı və zövqlü təsvirləri ilə seçilən nağıl” adlandırmışdı.[8]

Yuxarıda kinoda qadın diskursu kontekstində adını çəkdiyim, müəllif kinosunun az saylı nümunələrindən biri Hüseyn Mehdiyevin Madriddə I Beynəlxalq kinofestivalında *ən yaxşı rejissor işi*nə görə *Qızıl Sevilya* mükafatına layiq görülən *Özgə vaxt* (1996) psixoloji dramı nuar estetikasında çəkilib. *Özgə vaxt* şikəst atasının qayğısına qalan, özünü ona həsr edən gənc qadının nəticədə özünə özgələşməsi prosesini təsvir edir. Müəllif mentallığımızda “valideyn qarşısında övlad borcu” kimi mühüm mənəvi-etik məsələni araşdırır və suallar qoyur: Valideyn qarşısında övladlıq borcunu yerinə yetirməyi vacib sayan, nəticədə özü şəxsiyyət böhranı yaşayan qadının seçimi doğrudurmu? İnsan təbiətinin harmoniyasını pozan qurbanvermə özlüyündə mənəvidirmi? Bu da fərdin intiharının başqa bir forması deyilmi? Suallar açıq qalır və nəticə tamaşaçının öhdəsinə buraxılır.

Kinomuz neft bumu dönəmində

1988-1996-cı illər iqtisadi, sosial çətinliklərə, kinoprokat sisteminin yerlə-yeksan edildiyinə, kinozalların təkcə paytaxtda fəaliyyət göstərdiyinə baxmayaraq milli kinosənayemiz filmlərin intensiv istehsalı, janr müxtəlifliyi, hadisələrin maraqlı interpretasiyası baxımından qaynar dövrünü yaşayırdı. İntensivliyin bir səbəbi ifadə azadlığı üçün geniş imkanların yaranması, senzuranın xeyli yumşalması və hətta müəyyən dövrdə ümumiyyətlə aradan qalxmasıydısa, digər səbəbi iş adamlarının film istehsalına vəsait qoymasıydı. Amma 1990-cı illərin sonlarına doğru ölkədə siyasi vəziyyət sabitləşir, vəziyyətin sabitləşməsi ilə də azad iqtisadi münasibətlər daralır, müstəqil sahibkarlıq sıradan çıxarılır, bu da kinonun alternativ mənbələrdən maliyyəsini azaldırdı. Üstəlik, kinoya verginin qoyulması, ölkəyə gətirilən texnikaya görə yüksək gömrük haqqı ödənilməsi də müstəqil kinoya təsirini göstərirdi.

Bu səbəblərdən 2005-ci illərdən başlayan neft bumu kinonun inkişafına yardım etmədi.Müqayisə üçün deyim ki, 1992-ci və 1994-cü illərdə dörd, 1993 və 1995-ci illərdə altı tammetrajlı bədii film istehsal olunub. Siyahıya qısametrajlı bədii və sənədli filmlərin də istehsalını əlavə etsək zəngin palitra alınar. Ancaq 2000-ci illərin əvvəllərindən ildə iki ya üç tammetrajlı bədii film istehsal olunurdu. Xüsusən də, 2000-ci illərin ortalarına doğru film istehsalatı, müstəqil prodüser mərkəzləri qeyri-funksional vəziyyətə salınmışdı. Yəni, əgər əvvəllər müstəqil prodüser mərkəzləri Mədəniyyət Nazirliyinə təqdim etdikləri layihələrə görə aldığı maliyyəyə, istehsalata özləri nəzarət eləyirdisə, 2008-ci ildən sonra istehsalat bütünlüklə dövlətin nəzarətində olan "Azərbaycanfilm"ə keçdi, müstəqil prodüser mərkəzləri əsasən işlək olmayan quruma çevrildi.

Bu dönəmdə mövzular da dəyişməyə başlayır:korrupsiya, məmur özbaşınalığı, fərdin azadlığı, onun seçimi, vəziyyətə etirazı, cəmiyyətin deqradasiyası kimi mövzuların yerini sosial problem fonunda mənəvi böhran, vahid Azərbaycan ideyası kontekstində çəkilən tarixi filmlər, yüngül detektivlər tutdu. Qeyd olunan illərdə çox az nümayiş olunan *Əlvida cənub şəhəri*, *Cavid ömrü, Hökmdarın taleyi, Cavad xan, Əlavə təsir, Niyyət, Vəkil hanı?, Sübhün səfiri, Dərvişin qeydləri, Mən evə qayıdıram, Qatil, Xeyirlə Şərin rəqsi* və s. kimi zəif filmlər çəkildi. Qüsurlu ssenari və dramaturgiya, mövzuya dərindən bələd olmamaq, pafos, süni aktyor ifası, pinti musiqi həlli, dərin təsvir əvəzinə publisistik illüstrasiya, rejissorun mövzuya stereotip yanaşması sadalalan filmlərin ümumi cəhətləridir.

Son 20 ildə nazirliyin maliyyə dəstəyi ilə A kateqoriyalı festivallara qatılan bir neçə film lentə alındı. Bu filmlərin müəllifləri isə yeni nəsil gənc kinematoqrafçılardır. Çingiz Rəsulzadənin Karlovı Varı festivalında premyerası olan *Kuklalar* (2010) filmi 1980-ci illərin sonu 90-cı illərin əvvəllərində– Sovet İttifaqının dağılması ərəfəsində gedən proseslərə baxışıdır. Dənizkənarı parkda milliyyətcəerməni olan Joranın idarəçiliyi altında altı yeniyetmə parka gələn

insanlarla foto çəkdirən kukla kimi işləyir. Onlar yenicə sərbəst həyata başlayırlar. Ölkədəki dəyişiklik yeniyetmələri seçim qarşısında qoyur, son nəticədə onlardan biri ölkəni tərk edir, digərləri isə Qarabağ müharibəsinə gedir. Hadisələr də məhz uzun illərdən sonra xaricdə yaşayan gəncin yaddaşında canlanır.

Kuklalar müəyyən mənada avtobioqrafik filmdir. Hadisələr zamanı 17 yaşı olan rejissor şəxsi təcrübəsini, müşahidələrini kinodilinə çevirib. Rejissorun əsas məqsədlərindən biri də o zaman Bakıdakı xalqlar arasındakı səmimi dostluq mühitinin təsviridir: məsələn, yeniyetmələrin fotoqraf Joranın ölkədən təhlükəsiz getməsinə yardım etməsi səhnəsi kimi. Final isə Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən senzuraya məruz qaldı. Halbuki bu hissə bədii gücünə görə filmin ən yaxşı və antimilitarist epizodudur. Həmin səhnədə yeniyetmələrdən biri, cəbhədə yoldaşları hücuma keçən zaman səngərdə qalır, qorxu və dəhşət içərisində başını əlləri arasına alaraq ağlayır. Rejissor istənilən müharibənin insanların həyatını, arzularını alt-üst etdiyini göstərib. Döyüş meydançasında məhz kukla geyimində olan meyitlər isə məhv olmuş talelərə uğurlu metaforadır.

Çingiz Rəsulzadə senzuraya məruz qalmış epizod haqda deyir: "Nazirliyin Bədii Şurasında final epizodu müzakirə olunub. Mənə dedilər ki, əgər sən bu epizodların arxasında dayanacaqsansa – yəni millətdə bununla bağlı qəzəb oyana bilər – biz bunu saxlayacağıq. Sonra isə kəsdilər. Mənə dedilər ki, Azərbaycan əsgəri ağlaya bilməz. Niyə bundan tragediya düzəldirlər və deyirlər ki, Azərbaycan əsgəri ağlaya bilməz?*Sıravi Raynın xilası* filminin dörd epizodunda amerikalı əsgər ağlayır. Necə olur ki, o, ağlaya bilir? Bu epizodum məmurlara qeyri-vətənpərvər göründü".[9]

İlqar Nəcəfin dünya premyerası Karlovı Varı film festivalının *Qərbin Şərqi* müsabiqəsində baş tutan *Nar bağı*(2017) bu illərdə nazirliyin maliyyələşdirdiyi ən uğurlu filmdir. Kinodilinə, aktyor ifasına görə *Nar bağı* digər filmlərdən seçilir.Personajlar kadrda görünsələr də, amma eyni zamanda

onun mərkəzində yox, hüdudları konkretləşmiş ekran məkanının periferiyasındadılar, sanki fiziki yox, kölgə kimi mövcuddular. Onlar daha çox orta və ümumi planlarda və köndələn rakurslardan çəkilib. Bu metod öz həyatlarını yarıqapalı yaşayan, bir-birilə ünsiyyət qırıqlığı olan personajların mənəvi vəziyyətinə tamamən adekvatdır. Milli filmlərimizdə bir qayda olaraq çəkiliş metodu, vizual ifadə vasitələri (ümumi kompozisiya, temp, montaj, işıq həlli, seçilən plan və rakurslar və s.) əhvalatın mahiyyəti ilə uyğun ola bilmir. İlqar Nəcəf məhz bu harmoniyaya nail ola bilib.

Süjetə gəlincə, əyalətlərdən birində yaşayan, iri nar bağı olan Şamilin nə vaxtsa onunla konflikti olmuş oğlu uzun müddətdən sonra Rusiyadan qayıdır. Atasının etibarını qazanır, bağı satır, kiçik oğlunu və arvadını yenidən tərk edərək, pulları götürüb Rusiyaya evli olduğu rus qadının yanına qaçır. Rejissorun yozumunda sosial-məişət problemləri gücləndirici fondur; ön plana insan münasibətlərinin çətinliyi, ünsiyyətdə qırılma nöqtələri, mənəvi böhran gətirilir. Adətən, mediada xəbər formatında yayılan bu tipli hadisələri rejissor bədii məkana fiksə edir və tamaşaçını kobud gerçəkliyə bir də kinonun gözüylə baxmağa dəvət edir. əhvalatın içindəki detallar – qeyri funksional infrastruktur, sadə insanların özəl mülkiyyətini maddi imkanlı şəxslərin asanlıqla ələ keçirməsi, sosial ədalət, qadının şəxsiyyət kimi özünü realizə etmək imkanlarının məhdudluğu kimi aktual məsələlər süjet xəttini dolğunlaşdırır. Film soyuqqanlı nəqli, minimal musiqi və dialoq, aktyorların qapalı oyun tərzi, yəni obrazların emosiyalarının daha çox ikinci planla ötürülməsi ilə seçilir.*Nar bağı* filminin finalı da Mədəniyyət Nazirliyinin kino şöbəsi tərəfindən senzuraya məruz qalıb. Film Azərbaycanda nikbin (gözləri zəif olan uşağın görməsi yaxşılaşır və o, narları öz rəngində görür), xarici festivallarda isə pessimist finalla (gözləri daha da zəifləyən uşaq narı qara rəngdə görür) nümayiş olunub.

Müharibə kinosu

Ədəbiyyatla müqayisədə Qarabağ konflikti kəmiyyətcə bədii və sənədli kinoda daha çox yer alıb. Ədəbi əsərlərlə müqayisədə keyfiyyətcə də kinomuz bədii mətnləri üstələyir. Bu mövzuda ekranlaşdırılan filmlərdə əsasən iki fərqli yanaşma mövcuddur. Bir yanaşmanı təmsil edən filmlərdə vətənpərvərlik didaktikası, inandırıcı görünməyən cansız təsvirlər, ritorik dialoqlar hakimdir, müəlliflərin şəxsi münasibəti duyulmur və filmlər formal "vətən sevgisi"ndən o yana keçmir: Ənvər Əblucun *Ağ atlı oğlan* (1995), Eldar Quliyevin *Girov* (2005), Rüfət Əsədovun *Arxada qalmış gələcək* (2004), Ramiz Əzizbəylinin *Yalan* (2006) filmlərini buna misal göstərmək olar. Rus kinotənqidçisi Yelena Stışova bu tip müharibə filmlərimiz haqqında deyir: "Mənim kənardan baxışıma görə, müharibə mövzusuna həsr olunmuş filmlər (*Yalan*, *Arxada qalmış gələcək*, *Girov*) Qarabağ münaqişəsi haqqında, onun Azərbaycan cəmiyyəti üçün hansı anlam daşıdığı, vətənpərvərlikdən əlavə hansı hisslər oyatdığı barədə reallıqdan çox mifoloji təsəvvür yaradır. Müəlliflərin şəxsi təcrübəsi, iztirabı hiss olunmur. İnsanın müharibədəki ekzistensial probleminə toxunulmayıb. Əvəzində əxlaq, öyüd-nəsihət var. İzlədiyim filmlərin hamısında nəsihətçilik hiss olunur".[10]

Digər yanaşmada (Ceyhun Mirzəyevin *Fəryad*, Yavər Rzayevin *Sarı gəlin*, Elçin Musaoğlunun *Nabat*, Elxan Cəfərovun *Yarımçıq xatirələr* dramları) pafoslu vətənpərvərlik, şüarçılıq, bayağı düşmən obrazı yoxdur. Əksinə azərbaycanlıların ədalətli mübarizəsi, sülh tərəfdarı olması, özəlliklə də insan faktoru ön plana çıxır. *Fəryad*ın (1993) müəllifi əsir düşmüş İsmayıla ermənilərin amansız davranışını, onların böyük Ermənistan ideyasını banal mübaliğəyə yol vermədən, sərt yumoristik-ironik intonasiyada işləyir. Bu isə hər şeydən öncə filmin ssenaristi, faciəni özünəxas, komik fəndlərlə ifadə edən Vaqif Mustafayev üslubunun təzahürüdür. Filmdə yeniyetmə erməni qızın simasında humanist obrazı yaradılır və bu qız ermənilərin torpaq iddialarının qurbanı kimi təsvir olunur.

Yavər Rzayevin Anapada (Rusiya) beynəlxalq *Kinoşok* kinofestivalında ən yaxşı kinossenariyə görə əsas mükafata,

Çexiyada Karlovı Varı kinofestivalında *Azadlıq* mükafatına layiq görülən *Sarı gəlin*i (1998) müharibə mövzusunda çəkilmiş ən yaxşı filmlərimizdən bəlkə də birincisidir. Filmdə "millət" yox, "insan" anlayışına xususi vurğu edilir;burada qəhrəmanlar yox, müharibənin gərəksizliyini dərk edən insanlar var. Müəllif xalq mahnısı *Sarı gəlin*i milli, dini, etnik fərqlərin fovqünə qoyaraq sülhün simvolu kimi yozumlayır, coğrafiyanın ortaq mədəniyyət məhsulu kimi təqdim edir, onu süjetin ana elementinə çevirir. Film ermənilərin azərbaycanlılardan vəhşi obrazı düzəltmək təbliğatına qarşı sərrast cavabdır. Mülayim təbiətli kənd rəssamı Qədir könüllü müharibəyə yollanır. Onun xidmət etdiyi hərbi hissəyə erməni əsirləri gətirilir. Hərbi hissənin komandiri, müharibədə ailəsini itirmiş Rasimin əmrilə Qədir erməni əsir Artavası öldürməlidir. Bu əmri yerinə yetirmək Qədir üçün çətindir. Müharibəyə vuruşmaq üçün gəlsə də, o, qatil ola bilmir və Artavasla birlikdə qaçır. Rejissor Əli İsa Cabbarovun təbirincə desək, müəllif üçün əsl azərbaycanlı mentalitetinin daşıyıcısı zabit rolunun ifaçısı "qəhrəman zabit" yox, Hacı İsmayılovun yaratdığı Qədirdir.[11]

Elçin Musaoğlunun 71-ci Venesiya kinofestivalının *Orizzonti Competition* müsabiqəsində iştirak edən və belə bir nüfuzlu festivalda iştirak edən ilk filmimiz olan *Nabat* (2014) dramı kinomuzda Qarabağ mövzusunda yeni mərhələ olduğundan üzərində daha geniş dayanacam. Düşmənin hücum təhlükəsinə baxmayaraq sakinlər, xüsusən, qocalar kəndi tərk etmək istəmir. Aramsız bombardmandan sonra Nabat adlı yaşlı qadından başqa hamı kənddən gedir. *Nabat* müharibə haqqında döyüşsüz, qansız-qadasız dramdır. Rejissor əhvalatı modernist nəql texnikasının elementləri üzərində qurub. Çağdaş milli kinoda müharibə mövzusu belə bir nəql texnikasıyla işlənməyib. Modernist təhkiyə modelinə uyğun olaraq, film fərdin daxili gerçəkliyinə fokuslanır. Nabat – bu yeganə protaqonist qəhrəman boşalmış kənddə tək, təcrid olunmuş halda yaşasa da, öz gündəlik həyat ritmini qətiyyən pozmur. Burada Nabata antaqonist olan, onun üzləşdiyi gerçəklik müharibədir. Rejissor təhkiyəsinin coğrafi sərhədlərini genişləndirərək milli problemimizi

bəşəriləşdirir, "müharibə və fərd qarşıdurması", "müharibədə insan davranışı" mövzusuna pafosdan uzaq baxış edir. O, müharibəni məişətin, təbiətin detallı təsvirlərində, perspektivli planlarda göstərir: məsələn, sahibsiz evlərdə, boş beşikdə, yarımçıq səhər yeməyində, döşəməyə dağılmış süddə, torpağa tökülmüş xurmalarda, zivədən qüssəylə yellənən uşaq geyimlərində, taysız ayaqqabıda. Neorealizmin, poetik realizmin, simvolizmin, hətta magik realizmin özəlliklərini özündə birləşdirən dramın əsas məqsədi təklif olunmuş şərti gerçəklikdə Nabatın mürəkkəb situasiyadakı reaksiyasını göstərməkdir. *Nabat* kamera filmidir və festival filmlərində geniş yayılmış tendensiyanı özündə əks etdirir: minimal əhvalatla bütün tərəfləri ifadə edilməyə çalışılan insanın dramını nəql etmək.

Elxan Cəfərovun *Yarımçıq gündəlik* (2015) filmində hadisələr iki fərqli zamanda –İkinci Dünya Müharibəsi və Qarabağ müharibəsi dövründə göstərilir. Brest qalasını nasistlərdən qoruyan və 50 il sonra Qarabağı erməni işğalçılarından müdafiəyə qalxmış Azər adlı veteranı erməni cəbhəsində vuruşan rus zabiti Vanya öldürür. Rus zabiti qocanın gündəliyini tapır, onun babası ilə birlikdə İkinci Dünya Müharibəsində vuruşduğunu öyrənir və meyitini Azərbaycan tərəfinə verməsi üçün öz həyatını təhlükəyə atır. Evini qorumaq üçün sonadək mübarizə aparıb həlak olan veteran bu müharibəyə zorla cəlb olunmuş tərəfdir. *Yarımçıq gündəlik*də pasifist xətt güclüdür. Təsadüfi deyil ki, peşəcə müəllim olan Azərin yarımçıq gündəliyi də antimüharibə, pasifist notlarla bitir.

Müstəqil kino

2010-cu ildən sonra kinomuzda müstəqil və az büdcəylə işləmək tendensiyası meydana gəldi. Daha çox yeni nəslin hesabına yaranan bu tendensiyada müraciət olunan mövzular arasında – gənclik, onların yaşam modeli, adət-ənənələr, sosial vəziyyət və sadalanan motivlərə onların real, pafossuz münasibəti yer alır. Məhz yeni nəsil kinematoqrafçıları əllərində kamera pavilyonla, dekorasiya ilə işləmədən, küçələrə çıxaraq, gerçək

məkanları, həyatları çəkməyə başladılar. Gənc rejissorlar Elvin Adıgözəl və Rüfət Həsənovun müstəqil maliyyə ilə birgə çəkdiyi *Buqələmun* (2013) Lokarno beynəlxalq film festivalına vəsiqə qazanan ilk milli filmimiz oldu. Əyalətdə yaşayan, ağır sosial şərtlərin əzdiyi gənclər yaşamaq uğrunda mübarizə aparır. Ev alqı-satqısı prosesində onların necə həyat sürdüklərini görürük. Gənclər buqələmun kimi yaşadıqları mühitin rəngini almağa məcburdurlar. Müəlliflər personajların həyatındakı durğunluğu, ağırlığı göstərmək üçün uzun, statik planlardan istifadə edirlər; dialoqlar minimaldır, musiqidən isə istifadə olunmayıb. İtalyan rejissoru Mikelancelo Antonioninin kinematoqrafiyasından mənbəyini alan belə bir üslub müasir dünya kinosunda əsas tendensiyalardan biri olaraq qalır.

Rejissor Emil Quliyevin filmləri daha çox yerli publikaya hesablanır.*Pərdə* (2016) filmi bir ailənin intim dünyasına, məişət davranışlarına fokuslanır. Müəllif sosial şəbəkələrdə vaxtaşırı müzakirə olunan, gündəlik xəbərlərdə tez-tez yer alan zorakılıq, ailə problemlərini kino dilinə çevirib. Zaur valideynlərinin məsləhəti ilə evlənib və bir müddət sonra boşanıb, azyaşlı qızı var. Bacısı Lalə isə sevmədiyi adama nişanlıdır. Lalə eyni məhəllədə yaşayan Eminlə qaçır.Ona namus-qeyrət dərsi keçən əmisioğlu isə Laləni zorlayır. Finalda hər kəs taleyi ilə barışmış durumda, ümidsizlik və məğlub vəziyyətindədir.

Quliyevin filmində ritorika, nəsihətçilik iddiası yoxdur. O, əksinə, oturuşmuş ictimai rəyə qarşı gedir və problemin köklərinə nəzər salmağa çalışır. Rejissor ailə məişət cinayətlərinin, insan dramlarının motivinə çevrilən, ailə basqısından tutmuş qadın zorakılığına qədər xeyli ciddi problemə birdən-birə fokuslanıb. *Pərdə* sosial dram, müəyyən mənada "road movie" filmdir. Hadisələr bir gündə cərəyan edir və əsas qəhrəmanlardan bir neçəsi problemi həll etmək üçün daim yoldadır. Əsasında real hadisə dayanan filmdə əl kamerası ilə çəkiliş, radikal keçidlər, naturada səslənən musiqi və naturada çəkilişlər əhvalata sənədlilik görüntüsü verir.

Rejissor və prodüser Teymur Hacıyevin Avstriyada Let’CEE Film Festivalı münsiflər heyətinin xüsusi mükafatına layiq görülən *Şanxay-Bakı* (2015) qısametrajlı bədii filmi sənədliliklə bədiiliyin kombinasiyasıdır. əhvalat Bakının Şanxay adlanan real məkanında, real interyerdə, fonda epizodik görünən ərazinin sakinlərinin iştirakıyla lentə alınıb. Gündəlik yaşayışımızın bir parçasını təsvir edən əhvalatda mentallığa, monoton həyata ironiya olunur, Yeniyetmə Samir telefon kamerası ilə təsadüfən bacısı Rozanın sevgilisiylə öpüşməsini çəkir və onu şantaj etməyə başlayır. Rozanın sevgilisi Rasim vətəndə iş tapmadığından Rusiyaya gedib və Rusiyaya işləməyə gedən əksər azərbaycanlılar kimi onun da orada sevgilisi var. Onun evlənmək istədiyi Roza valideyn nəzarəti altında yaşayan, xoşbəxtlik anlayışını ancaq ərə getməkdə görən gənc qızdır. Rejissor yoxsul Bakıyla zəngin Bakı arasında ziddiyyəti qabarıq vermir, bu epizod onun təhkiyəsində sanki kameraya təsadüfi fiksə olunmuş görüntü təəssüratı bağışlayır. Yəni, ziddiyyətli təsvirlər sevgilisini maşınında evinə yola salan Rasimlə Rozanın qadın-kişi bərabərliyi mövzusunda etdiyi əsəbi söhbət fonunda görüntülənir. Yeni tikilən, gözqamaşdıran göydələnlərin arasından şütüyən maşın kiçik, yoxsul Şanxaya çatanda sanki Rozanın ümidləri öləziyir, o, harada, necə yaşadığının fərqinə varır və öz gerçəkliyinə təslim olur. Beləliklə, rejissor bir effektiv, dolğun epizodla, gənclərin mübahisəsi fonunda ölkədəki kəskin sosial təbəqələşməni, Bakının başqa, çirkli tərəfini göstərir.

Teymur Hacıyev təkcə sevgi əhvalatına diqqət kəsilmir, kameranın obyektivini bəzən qəhrəmanlardan yayındırır, qısa planlarda Şanxayın dar, zibilli dalanlarına, solğun, nimdaş geyimli adamlarına, yoxsul komalarına yönəldir. Tamaşaçı hadisəyə yalnız peşəkar kameranın gözüylə baxmır. əhvalatı eyni zamanda Rozayla Rasim parkda öpüşəndə polisin nəzarət kamerasından, Samirin telefonundan, avtomobilin təhlükəsizlik kamerasından izləyirik. Və hər kameranın baxış bucağından əhvalat janrını dəyişir: birinci halda tragikomediyaya, ikinci halda komediyaya, üçüncü halda ailə dramına çevrilir.

Peşəkarlıqla həvəskarlığın sintez edildiyi belə hibrid struktur nəqlin effektini artırır, polis və yeni texnologiya vasitəsilə vətəndaşlara total nəzarəti ifadə edir.

Kommersiya kinosu

2010-cu illərin əvvəllərindən ölkəmizdə gözlənilmədən kommersiya maraqlarına xidmət edən və günümüzədək davam edən komediya filmlərinin bumu başladı. Adından göründüyü kimi kommersiya kinosu kütləvi zövqə hesablanaraq, gəlir qazanmaq məqsədilə istehsal olunur. Bir qayda olaraq, tanınmış komediya aktyorlarının rol aldığı, nisbətən böyük büdcə ilə çəkilən kommersiya kinosunun ənənəsi 2000-ci illərin əvvəlində qoyulub. Söhbət *Məhəllə-1* (rejissor Ramiz Fətəliyev) və *Interpapa* (rejissor Namiq Ağayev) filmlərindən gedir. Müəyyən fasilədən sonra proses *My name is İntiqam* (2014, rejissor Emil Abdullayev), *Xoxan* (2014, rejissor Samir Kərimoğlu), *Oğlan evi* (2015, rejissor İlham Qasımov), *Toy 2* (2015, rejissor Həsən əliyev), *100 kağız* (2015, rejissor Şahin Zəkizadə), *Axırıncı yol* (2016, rejissor Emil Abdullayev) və digər filmlərlə davam etdi. Komediya istehsalının intensivləşməsi səbəbindən hətta bəzən il ərzində 4-5 premyera olur. Yeni dövr kommersiya filmlərinin prioritet temaları personajların pul qazanmaq istəyi, maliyyə fırıldaqçılığıdır. *My name is İntiqam* filmində videosuna görə sosial media fenomeninə çevrilən sadəlövh kəndli gəncə videosuna çox baxıldığı üçün ayrılmış 2 milyon manatı fırıldaqçılar mənimsəmək istəyirlər. *Xoxan*ın əsas personajları varlı bir qadından yüz min manat qoparmaq istəyən falçılardır. *100 kağız*da əsginas əldən-ələ keçərək sahibini dəyişir və sonda heç kimə qismət olmur. *Axırıncı yol*da qəhrəmanlar yerli bankların birindən içində iki milyon dollar olan inkassator avtomobilini qaçırırlar.

Mövzu bu filmləri birəşdirən yeganə cəhət deyil. Onları birləşdirən digər ümumi cəhət süjetdə qurşaqdan aşağı zarafatların, tualet yumorunun bolluğudur. Tualet yumoru insanın fizioloji proseslərinə işarə edən məqamlara əsaslanır: gəyirmə, qusma, qaz buraxmaq, cinsi orqanlara vurğu, intim

münasibətin kobud şəkildə jarqonla ifadəsi və s. Amma tualet yumoru bayağı yumor anlamına gəlməməlidir. Çünki istənilən növ yumorun keyfiyyətini onun bədii məkanda yozumu, konteksti, müəllifin baxış bucağı təyin edir. Sadaladığım komediyalarda tualet yumoru banal səviyyədə işlənir, situasiyanın kontekstinə zorla pərçimlənir. Yəni gülüş situasiyanın içindən, hadisənin təbiətindən törənmir, sadəcə açıq tekstlə tamaşaçını necə olursa-olsun güldürməyə hədəflənir. Bütün filmlərin istisnasız olaraq cüzi olsa da, günümüzə sosial mesajları var. Lakin mübaliğəli, ifrat komizm fonunda onlar it-bata düşür.

Ona görə keyfiyyət baxımından seçilən bir neçə filmdən danışacam. Janrına görə daha çox sosial komediyaya yaxın olan *Oğlan evi*ndə seçilmiş mövzu həyat faktına əsaslanır: zəngin adam aşağı təbəqəni təmsil edən bir neçə nəfərə eyni evi satır. Belə faktlarla vaxtaşırı xəbər xronikalarında rastlaşırıq. Aktual mövzuya müraciət etməklə müəlliflər ümumilikdə əhvalatı sosioloji qatda işləyiblər. Rejissor ümumən, yumorla ehtiyatlı davranaraq ifrata yol verməyib. Sonda fırıldaqçı zənginin oğlu atasına qarşı çıxır, onun qurbanı olmuş gəncləri dəstəkləyir və mesaj verilir: “Gənclik təmizdir, gələcək bu təmiz gəncliklə bağlıdır”.

Elmar Bayramovun *Don Marleone* filmi klassik kriminal filmlərə parodiya olsa da, mövcud problemləri cəsarətlə ekrana daşıyır: kənd camaatının özəl mülkiyyətini güc mərkəzləri ələ keçirmək istəyir; bələdiyyə, məhkəmə, polis işçiləri isə həmin mərkəzlərlə əməkdaşlıq edir. Kənd camaatı bu qüvvələrə qarşı silahlı mübarizəyə başlayır. Finalda məlum olur ki, kənd əhalisinin silahlı mübarizəsi personajlardan biri Xanın xəyalıdır. O, xəyalında ədaləti bərpa etməyin yolunu qeyri-qanuni üsulla həllində görür. Gerçəkdə isə məhkəmə təxirə salınır, final bəlli olmur. Uğurlu rəng korreksiyası, məkan seçimləri, kostyumlar, rəvan operator işi filmin üstün cəhətləridir. Amma yan süjetlər bolluğunu rejissor vahid xətt üzərində düzməyə çətinlik çəkib. Personajların bir-birinə başlarına gələn əhvalatların nəqlinin komiks sayağı

illüstrativ təsviri ümumilikdə səliqəsiz əhvalat yığımı təəssüratı yaradır.

Kommersiya filmlərindən qadın mövzusunu kinoya gətirən tək rejissor Səidə Haqverdiyevadır. Onun *ər quyusu* debütündə personajların əksəriyyəti qadınlardır. Komediya-dram janrında lentə alınan film müəllifin ailə xatirələri əsasında çəkilib. Süjet xəttini əyalət qadınlarının həyatı, onların seçim imkanının olmaması, tək məqsədin ailə qurmaq olduğu, dəyərlərimizin təsviri təşkil edir. Müəllif psixoloji tərəfləri yetərincə işləməsə də, əyalət qadınının problemlərinin tədqiqi və gerçək həyatlarının təsviri baxımından film dəyərlidir.

Kommersiya kinosunun birdən-birə inkişafına səbəb çox güman ki, böyük ticarət mərkəzlərinin nəzdində fəaliyyət göstərən kinozalları oldu. Kinoteatrların rəhbərlikləri tamaşaçını cəlb etməkdən ötrü həm yerli, həm də xarici filmlər üçün təqdimat gecələri keçirir, onların reklamını təşkil edir. Bir tərəfdən istehsalçılar üçün komediyaya məlum mövzularda pul ayırmaq siyasi mənada təhlükəsizdir. Digər tərəfdən isə onların xərclənən pulu götürmək şansları var. *Xoxan* və *My name is İntiqam* filmləri müəyyən bir kassa yığa bildi. Eyni zamanda yaradıcı fəndlər etmədən, tualet yumoruyla, tanınmış komik aktyorlar hesabına və daha az pula komediya çəkmək daha sərfəlidir. Telekanallardan tanınan şou-biznes nümayəndələrinin, komik aktyorların qəhrəmanı olduğu populyar komediyalar tamaşaçı tərəfindən asan istehlak edilir. Amma bu heç də tamaşaçının digər janrlara maraq göstərməməsi anlamına gəlmir. Və kommersiya kinosu deyiləndə yalnız komediya janrı nəzərdə tutulmur. Bura ümumən gəlir məqsədilə çəkilən müxtəlif janrlı filmlər aiddir. Bir ara yerli melodramlar çəkilsə də (*Yarımdünya*, rejissor Osman Albayrak, *Gecə qonağı-2*, rejissor Kənan M.M.) onlar tamaşaçı toplaya bilmədi. ənənəvi hind filmlərinin süjeti – kasıb oğlan və zəngin qız, onların ifrtat emosional münasibəti kimi dekadent mövzuya dekadent yanaşma tamaşaçıları maraqlandırmadı. Halbuki, vaxtaşırı kinoteatrlarda nümayiş olunan daha keyfiyyətli türk

melodramları və dramları çox tamaşaçı toplaya bilir.

Uşaq kinosu

Ölkəmizdə güclü uşaq kinosu ənənəsi olmasa da pis-yaxşı uşaq filmləri çəkilib: *Sehirli xalat*, *Bir qalanın sirri, Şir evdən getdi, Şərikli çörək* və *Asif, Vasif, Ağasif.* Müstəqillik illərində isə uşaq kinosu tamamən unuduldu. Hərçənd, qəhrəmanları uşaq olan bir neçə film çəkildi. Amma çəkilən ekran əsərlərini sırf uşaq filmləri saymaq olmaz. Çünki qəhrəmanı uşaq olan filmlə uşaq filmi fərqli anlayışlardır. Məsələn, *Sehirli xalat* nə qədər uşaq filmidirsə, Tarkovskinin on iki yaşlı qəhrəmanının əhvalatını anladan *İvanın uşaqlığı* bir o qədər uşaq filmi olmaqdan uzaqdır. Yaxud, Rüfət Əsədovun 2004-cü ildə çəkdiyi *Arxada qalmış gələcək* filmində qaçqın düşərgəsində yaşayan balaca Səməd 1990-cı illərin müharibə bölgəsinə düşərək buradakı hadisələrin şahidi olur. Filmdə əsas fokus uşaq yox, Qarabağ müharibəsidir. Uşaq filmləri rahat qavranılmalı, ağır süjetlər olmamalıdır ki, onların kövrək psixikasında travmatik izlər buraxmasın. Rejissorun özünün də aydın konsepsiyası olmalıdır ki, o, nə çəkmək istəyir: uşaq dünyasını, onların qayğılarını, sevincini, arzularını, qorxularınımı? Yoxsa böyüklərin konfliktlərini, dövrün ziddiyyətlərini göstərmək üçün uşaq obrazını vasitə kimi istifadə etməkmi?

Müstəqillik dövründə Mədəniyyət Nazirliyinin sifarişi ilə sırf uşaq auditoriyasına hesablanan cəmi bir film ekranlaşdırılıb. Söhbət 2015-ci ildə ekranlara çıxan Rafiq Əliyev və Cavid Təvəkkülün *Dərs* filmindən gedir. Film məktəb həyatını, şagirdlərin bir-birilə çətin münasibətini anladır. Əsas qəhrəman Xalid günahı olmadan sinifdə boykot edilir. Kamera uşaqların iç dünyasına axıcı yumşaqlıqla daxil ola bilib və rejissorlar onlara şəxsiyyət kimi yanaşmağı bacarıblar. Düzdür, lüzumsuz didaktika, ritorik baba obrazı filmə yoruculuq və ağırlıq gətirir, bəzi dialoqlar danışıq dilinə uyğun deyil. Bununla belə qüsurlar *Dərs*in uğuruna kölgə salmır.

Nəticə

Yazının əvvəlində qoyulmuş suallara aydınlıq gətirməyə çalışıldı ki, SSRİ-nin dağılması ərəfəsində və ondan sonra yaranmış postsovet kinosunda hansı mövzular prioritet idi və onların işlənməsində rejissorlar nə qədər yaradıcı azadlığa malik idilər. Beləliklə, aşkarlıq – postsovet kinosunun ilk təzahürlərinin yarandığı dövrdə cəsarətli tənqidi filmlər sovet hakimiyyətinin rəsmi icazəsi ilə reallaşmışdı. Sovet sisteminin tənqidi – rüşvətxor, cinayətkar məmurların fəaliyyətini, yaxud məmurların sistemin düzgün qurulmaması səbəbindən şəxsiyyət böhranı yaşamasını əks etdirməklə müəlliflər mövcud sistemin yenidən qurulmasının labüdlüyünü göstərirdilər. SSRİ-nin dağılması ərəfəsində çəkilən komediyalarda mövzunun inkişafı daha da irəlilədi. Sosializmdən kapitalizmə keçidə hazır olmayan məmurların demokratik dəyişikliklərə münasibətinin qara yumora, sərt ironiyaya çevrildiyi ekran əsərlərində kəskin tənqid artıq icazəli deyildi və quruluşun tamamən dağılması zərurətini göstərirdi. 1988-1996-cı illərdə senzuranın demək olar ki olmadığı dönəmdə Stalin repressiyalarının fəsadları, hakimiyyət-fərd münasibətləri, fərdin azadlığı məsələsi, totaldəyişmə prosesində özünü tapa bilməyən insanın yaşamı, psixoloji durumu ön plana çıxdı. Bu dövr kinosu eyni zamanda, sovet dönəmində ekranda görməyə adət etmədiyimiz yeni qəhrəman konsepsiyası(*Yaramaz*da Hətəm, *Sahilsiz gecə*də Zibeydə) ilə yadda qaldı.

Müharibə mövzusunda vətənpərvərliyi bayağı təbliğ edən didaktik filmlərlə yanaşı, savaşda hazırda uduzmuş tərəf olmağımıza baxmayaraq, rejissorlarımız sülhpərvər, müharibə-fərd müstəvisində bəşəri filmlər lentə almaqda özlərində cəsarət tapdı.

2000-ci illərdə kinonun müstəqil maliyyədən məhrum olması, maliyyənin dövlətin əlində cəmlənməsi mövzu seçiminə və yaradıcı azadlığa təsirsiz ötüşmədi. Maliyyə asılılığı, yaradıcı məhdudiyyətlər rejissorlara əsərlərində öz

mövqelərini ortaya qoymaqda mane oldu. Nəticədə xeyli keyfiyyətsiz məhsul istehsal olundu. Amma əvvəl qeyd etdiyim bir neçə film istisna olmaqla, gənc nəslin ictimai-siyasi hadisələr kontesktində problemlərini təsvirə gətirən *Kuklalar* (rejissor Çingiz Rəsulzadə), ağır sosial problemlər fonunda ailə dramını əks etdirən *Nar bağı* fimlərində öz mövqeyini qorumaq (rejissor İlqar Nəcəf) rejissorların məmurlarla sonadək mübarizəsi bahasına başa gəldi. 2010-cu ildən meydana gələn, kiçik büdcəli müstəqil filmlərdə gerçək Azərbaycan, gerçək qəhrəmanların həyatı, mövcud sistemdən, mental təfəkkürdən qaynaqlanan, sosial, ailə zorakılığı kimi məsələlər yer aldı və dövlətdən asılı olmadan, azbüdcəylə işləməklə müəlliflər öz yaradıcı azadlığını qorudular. Bu filmlər mühakimə etmir, çünki sənətin məqsədi mühakimə deyil. Onlar faktlar arxasındakı görünməyən həqiqətləri, detalları göstərir, suallar qoyur, düşündürür və tamaşaçıya həyatı daha dərindən duymaq, ona başqa tərəfdən baxmaq üçün material verir.

Kommersiya kinosu dalğasında çəkilən komediyalar isə əsasən maddiyyatı, primitiv məişətçiliyi önə çəkərək əyləndirmək məqsədi güdür. Əyləncəyə, yüngül komizmə hesablanmış kommersiya kinosu çəkmək, şirkətlərin bu tip filmlərə böyük pul ayırması siyasi cəhətdən təhlükəsizdir və bu mənada yaradıcı prosesə müdaxilə olmur. Əgər maliyyə problemi üzündən, onları narahat edən məsələləri böyük ekrana daşımaq istəyən müəlliflər sərbəst yaradıcılıqla məşğul ola bilmirlərsə, nə etməli? Kino müəyyən dövrdə bahalı sənət sayılırdısa, texnologiyanın inkişafı, kino çəkmək üçün alternativ-ucuz metodların mövcudluğu, rejissorlarımıza nazirlikdən asılı olmadan, kiçik büdcələrlə, hətta büdcəsiz işləməyə şəraiti yaradır.

Bütün bu sadalanan problemləri nəzərə alaraq demək olar ki, postsovet kino landşaftımız müxtəlif aspektli araşdırmalar üçün material təqdim edə bilər. Məsələn, araşdırıla bilər ki, film çəkmək üçün alternativ imkanlar olduğu halda, niyə ölkədə müstəqil filmlərin sayı azdır? Bu sahədə praktiki əhəmiyyətli

işlərdən başqa, müxtəlif nəzəri yanaşmaların tətbiqi üçün də geniş imkanlar görürük və ümid edirik ki, bu suallara maraq göstərən araşdırmaçılar tapılacaq.

Istinadlar:

[1] Ulrix Zaydl “Qiyamı sakitlikdən üstün tuturam,” *Fokus* kinojurnalı, may, 2013.

[2] Aydın Kazımzadə, Azərbaycan kinematoqrafçıları, Bakı : Təhsil, 2012.

[3] https://threewitchesdiary.wordpress.com/2018/08/03/az%C9%99rbaycan-kinosu-120-eyforiya-sonrasi-oxu-ucun/

[4] https://threewitchesdiary.wordpress.com/2018/03/22/t%C9%99nqid%C9%99-yararsiz-filml%C9%99rimiz/

[5] http://soveticus5.narod.ru/88/od1987.htm О ПЕРЕСТРОЙКЕ И КАДРОВОЙ ПОЛИТИКЕ ПАРТИИ

[6]Nuar fransızcadan qara deməkdir, bu estetikada çəkilən filmlərdə interyer, natura tutqun rənglərlə işlənir, hava bədbin olur, gecəni və ya gündüzü müəyyən etmək çətinləşir, qəhrəmanla antiqəhrəman arasında sərhəd silinir.

[7] Kulis.az, 2018, mart, 15. Müəllif Sevda Sultanova.

[8] Le Monde 13. 02. 95. Le bon grain des bas-cotes “Conte sensuel” Jean-Michel Frodon.

[9] Azadıq radiosu, iyul 2010. https://174471.info/b/https://www.azadliq.org/a/2096917.html

[10] Yelena Stışovanın Azərbaycan kinematoqrafçılarının qurultayında çıxışı, *Fokus* kinojurnalı, sentyabr, 2008.

[11] Cabbarov, əli İsa, *Kino+* qəzeti, *Sarı gəlin … Biz qalib gələcəyik*, 2007.