Azərbaycan kinosunda qadın obrazı

written by Sevda Sultanova Sevda Sultanova

120 yaşlı Azərbaycan kinosunda qadın mövzusu az yer tutur, əksinə, kişi qəhrəmanlar, onların problemləri, dünyası, baxış bucaqları üstünlük təşkil edir. Qəhrəmanı qadın olan, onların problemlərini araşdıran filmlərin sayı məhduddur və qadınlar əksər hallarda ikinci dərəcəli obrazlarda təsvir olunurlar. Milli kinomuzda qabarıq olan bu amillər əslində cəmiyyətin qadına münasibətinin təsvirini verir. Azərbaycan kinosunda qadının necə təsvir olunduğunu araşdırmaqla cəmiyyətin qadınla bağlı düşüncələrinə qismən də olsa aydınlıq gətirmək mümkündür.

Bu məqalənin yazılmasında başlıca məqsəd Azərbaycan kinosunda qadın mövzusunun necə təsvir olunduğunu geniş araşdırmaqdır. Çünki yalnız Aygün Aslanlının *Almazdan Ümbilnisəyə*[1] və Aliyə Dadaşovanın *Fahişədən ögey anaya qədər*[2] məqalələrində Azərbaycan kinosundakı qadın mövzusu qısa müzakirə edilib. Bu məqalədə aşağıdakı suallara cavab axtarmışam: milli kinematoqrafiya yaranandan bugünədək rejissorlar hansı qadın obrazlarını və necə canlandırıblar? Qadının cəmiyyətdə yeri, rolu hansı baxış bucağından verilib? Müasir kinoda yeni qadın tipləri yaranırmı? Eyni zamanda, qismən də olsa, milli kinomuzun qadına münasibətdə kişimərkəzçi mövqeyinin səbəblərinə aydınlıq gətirməyə çalışmışam. Qeyd etdiyim məsələlərə Azərbaycan kinosu yaranandan müasir dövrədək çəkilmiş ayrı-ayrı filmlərin nümunələrində baxacağam.

Qadın obrazları məqalənin konkret və aydın olması üçün tematik qruplaşdırılıb. *Yeni qadın obrazları* adlı bölmə XX əsrin əvvəllərində sovet hakimiyyəti qurulandan sonra kinoda qadın məsələsinin aparıcı mövzuya çevrilməsindən bəhs edir. Həmin dövrdə qadın haqları uğrunda mübarizənin təsvirinə və yeni qadın obrazları konsepsiyasının yaradılmasına, əsasən, yeni

siyasi vəziyyətin və sosrealizm ədəbiyyatının (SSRİ-də dövlət tərəfindən ədəbiyyatın və incəsənətin sosializm quruculuğuna xidmət etməsinə yönələn bədii metod) kontekstində baxılıb. *Qadın namusdur* hissəsində 1950-ci illərin sonlarında lentə alınan və sonrakı dövrün filmlərində qadın qəhrəmanlara mühafizəkar baxış sərgiləyən, onları namuslu ailə qadını və ailə dəyərlərinin qoruyucusu kimi görməyə üstünlük verən yanaşmalardan bəhs olunur. Növbəti bölmədə müxtəlif illərdə çəkilən filmlərdə deyingən və həyat yoldaşının prinsipiallığına qarşı gedən qadın personajların peyda olmasından danışılır. *Qadın günah keçisidir* bölməsində bir sıra filmlərimizdə zorakılığa məruz qalmış qadınların cəmiyyət tərəfindən günahlandırılması motivinə toxunulub və rejissorların münasibəti təhlil edilib. Sonrakı iki bölmədə əvvəlcə rejissorların xəyanətə görə qadının sorğulanmasını önə çəkməsindən, xəyanət situasiyasında qadının iç dünyasının gözardı edilməsindən, sonra isə İkinci Dünya müharibəsi və Qarabağ müharibəsi kontekstində qadın taleyinə nəzər salan filmlər təhlil edilir. Nəhayət, sonuncu – *Ekzistensial qəhrəman* bölməsi cəmiyyətdə özünü tapa bilməyən və onunla konfliktdə olan qadın personajlar haqqındadır. Barəsində danışacağım bu filmlərdə rejissorlar qadını ekzistensial tərəfdən araşdırmağa cəhd göstərirlər: həyat tərzi və düşüncəsi yaşadığı mühitlə uyğunlaşmayan qadın mövcud gerçəklikdə necə yaşamalı olduğunu, özünü necə realizə edə biləcəyini bilmir və həyatında məna axtarmağa çalışır.

Yeni qadın obrazları

Qadın problemləri birinci dəfə geniş şəkildə ilk azərbaycanlı rejissorlardan biri olan Abbas Mirzə Şərifzadənin 1925-ci ildə çəkdiyi *Bismillah* filmində yer alıb. Realist üslubda çəkilən, sənədli kadrların yer aldığı *Bismillah* dövrünün əhəmiyyətli məsələlərini – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinə qarşı mübarizə aparan bolşeviklərin fəaliyyətini, dini fanatizmi, qadın haqlarını və milli adətlərdəki arxaikliyi əhatə edən dramdır. Dini-patriarxal mühitdə qadının taleyi törəmə xətt kimi yer almasına baxmayaraq, *Bismillah* Azərbaycanda qadın azadlığına

toxunan ilk film idi. Əsas personajlardan biri olan Zeynəb molla tərəfindən zorlansa da susur və ailəsi tərəfindən sonradan başqası ilə evləndirilir. Toy səhnəsində şənlənən qadınların təsviri ilə Zeynəbin kədərli vəziyyəti paralel montajla ekrana gətirilir və kəskin kontrast onun faciəsini, hüquqsuzluğunu vizual olaraq izləyiciyə çatdırır. Zifaf gecəsi əri Zeynəbin bakirə olmadığını öyrənəndə onu evdən qovur. Hamı tərəfindən rədd edilən qadın Müsavat əsgərləri tərəfindən tutularaq plantasiyalarda qul kimi işlədilir və sonradan bolşevik qardaşı Cəfərin mübarizəsinə qoşulur. Finalda isə kənd mollasının fırıldaqları aşkara çıxır və məhkəmə ona cəza kəsir. Beləliklə, zorakılığa məruz qalmış qadının hüququ sovet hakimiyyətinin gəlişi ilə bərpa olunur.[3]

Sonrakı illərdə rejissorlar yeni qadın obrazlarının axtarışına çıxır və qəhrəmanı qadın olan ardıcıl dörd film çəkilir. Bu illərdə Azərbaycan kinosunda prioritet mövzularından biri qadının emansipasiyası və hüquqlarının təbliğ edilməsi idi. 1920-ci ilin aprelində Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulandan sonra *Kommunist* qəzetinin həmin ilin 12 may tarixli sayında dərc edilmiş Azərbaycan İnqilab Komitəsinin rəsmi dekretində əsas bəndlərdən bəziləri aşağıdakılar idi: "Əli Bayramov adına Mərkəzi Qadınlar Klubunun təşkil edilməsi (1920), Azərbaycan qadınlarının I qurultayının keçirilməsi (8-11 fevral 1921) və *Şərq qadını* jurnalının (1923) təsis olunması."[4] İslahatlar kino sahəsinə də yönəlmişdi: "Sovet hökuməti ən kütləvi incəsənət olan kinoya ilk günlərdən böyük əhəmiyyət vermişdi. Hələ 1920-ci ildə respublikada yaradılan foto-kino təşkilatı 1926-cı ildən Azərbaycan Dövlət Kinosuna çevrilmiş və kinofilmlər çəkməyə başlamışdır. 1923-1931-ci illər arasında Bakıda *Qız qalası*, *Bismillah*, *Gilan qızı*, *Hacı Qara*, *Sevil*, *Lətif*, *26 Bakı komissarı* kimi filmlər yaradılmışdı."[5] Sosializm quruculuğu illərində qadının mənəvi-siyasi inkişaf yolunun əks olunduğu dörd film – *Gilan qızı*, *Sevil*, *İsmət*, *Almaz* bu illərdə çəkilmişdi.

Leo Murun 1928-ci ildə lentə aldığı *Gilan qızı*nda məqsəd hüquqları pozulan evdar qadın Səkinənin inqilabçı kommunistə

çevrilməsi prosesini göstərmək idi. Səkinə İran Azərbaycanında şah rejimi və rejimi dəstəkləyən ingilis qoşunlarına qarşı mübarizə aparan partizanların lideri, kommunist Hacı Zəkidərin arvadıdır. Zəkidərin qardaşı Hacı Mübarək onu bu mübarizədə dəstəkləmir, Səkinəyə şər ataraq zinət əşyaları müqabilində onunla mazaqlaşdığını deyir. Proqressiv adam kimi göstərilən Zəkidər arvadını dinləmədən ona inamını itirir və əks cəbhədə dayanan qardaşına inanır. Maraqlı paradoks ortaya çıxır: ölkədə inqilab eləməyə, onu dəyişməyə çalışan Zəkidər qadına münasibətdə şüurunda inqilab edə bilmir, arvadını dinləməyib patriarxal davranış göstərir. Səkinə "xəyanətə" görə qonşular tərəfindən daş-qalaq olunanda əri bunu susqunluqla qarşılayır. Yalnız azyaşlı oğlu həqiqəti danışandan sonra Zəkidər vəziyyəti anlayır. Bundan sonra Hacı Mübarək qardaşını öldürtdürür və Səkinəni zəngin dostunun məşuqu olmağa məcbur edir. Köməksiz qalan Səkinə son səhnələrdə məcburən kommunist inqilabçılarla birgə ingilislərə qarşı döyüşə qoşulur. Hərçənd, yeni qadın personajı konsepsiyası rejissorun yozumunda tam həllini tapmayıb. Yəni Səkinəni yeni kontekstdə görməyə macal tapmırıq. Çünki Səkinənin mübarizəsi başlamamış o, evdar qadından ictimai, mübariz personaya keçid məqamında ingilis əsgərləri tərəfindən qətlə yetirilir.

Dramaturq və rejissor Cəfər Cabbarlı *Hara gedir Azərkino* məqaləsində filmi haqlı olaraq tənqid etmişdi: "*Azərkino* yerli qüvvələrdən ssenari hazırlamaq üzərində işləmir və yalnız dəvət olunanlara [filmin rejissoru və ssenaristləri rus idi] ümid bağlayır, onlar isə yerli həyatla tanış olmadıqlarından türk kişisi və qadını haqqında hər cür uydurmalar yazır, sonra da ssenarini oxuyan ilk türk elə buna etiraz edir və hər şey alt-üst olur. *Gilan qızı* ilə də eyni hal baş vermişdi. Burada da elə ağlasığmaz cəfəngiyyat yazmışdılar ki, sonra vəziyyətdən çıxa bilmirdilər."[6] Cabbarlının tənqidi əsassız deyildi. Kino tarixçisi Aydın Kazımzadə haqlı olaraq qeyd edir ki, "[f]ilmin adı *Gilan qızı*dır. Tamaşaçı gözləyir ki, Gilan qızı Səkinə inqilabi burulğanın içərisində olacaq, o, əri Hacı Zəkidərə inqilabi işdə yaxından köməklik göstərəcək. Amma biz

filmdə bütün bunların əksini görürük. Səkinənin zorla məhəbbət üçbucağına salınması tamaşaçını əsas məsələlərdən yayındırır.”[7]

Digər film 1929-cu ildə Cəfər Cabbarlı və Aleksandr Beknazarov tərəfindən birincinin eyni adlı pyesi əsasında ekranlaşdırılan *Sevil* idi. *Sevil* filmində savadsız və evdar qadın Sevil əri Balaşın təzyiqlərinə məruz qalır. Maddiyyata həddindən artıq əhəmiyyət verən Ədiləyə aşiq olan Balaş Sevili evdən qovaraq onu övladından ayırır. Tək qalan Sevil çətin də olsa, müstəqil həyata başlayır. Ekspozisiyada dəmir hörgülü pəncərələrin arxasında bir-birinə bənzəyən qadın portretlərinin təsviri dinamik montajla verilir. Qadınların zahiri bənzərliyi (hamısının başının bağlı olması, kədərli üzləri) ilə müəlliflər onların ümumi vizual bioqrafiyasını təsvir edir, azadlıqlarının ərləri və cəmiyyət tərəfindən məhdudlaşdırılmasının bədii həllini (qadınlar həbsxana barmaqlarına bənzəyən pəncərə arxasında göstərilir) təqdim edirlər. *Sevil* filmində personajların psixoloji vəziyyətini açmaq üçün detal planlardan və ekspressivliyi gücləndirən rakurslardan istifadə edilib. Qırıq montaj yoluyla alınan çoxmənalı epizodlar ailədaxili münasibətləri dəqiq təsvir edir. Balaşın Ədiləni Sevillə müqayisə səhnəsi yüngül ironik vurğularla işlənib. Məsələn, Balaş Sevilin səliqəsiz saçlarına baxanda Ədiləni xatırlayıb köks ötürür və Sevil dərhal saçını səliqəyə salır. Sevilin Balaşa ilk etirazı (küçədə Sevili huşsuz vəziyyətdə tapan Balaş onu evə gətirir, Ədilə isə Balaşdan onu yenidən qovmasını tələb edir. Sevil Balaşın qorxaqlığına etiraz edərək çadrasını tullayır və evdən çıxır) isə ölkədə baş vermiş ictimai-siyasi dəyişikliklə assosiasiyada təqdim olunur. Çünki həmin səhnədən sonra kamera dərhal Sevildən yayınır, təqvimdə 28 aprel rəqəmi göstərilir. Sevilin sonradan kütlə içində təsvir olunması ilə onun etirazı ailə dramı çərçivəsindən çıxarılaraq siyasiləşdirilir: inqilabi prosesə qoşulması, qadın haqları uğrunda mübarizəsi, dəyişməsi sənədli plakat (təbliğati, şüarçı, çağırışçı, pafoslu, informativ) üslubunda verilir. Müəlliflər sonda

Balaşın Sevillə qarşılaşma səhnəsini qısa təsvir ediblər. Əvvəlki nüfuzu və hökmü olmayan Balaş artıq savadlı, sovet hakimiyyəti qurulandan vəzifə (filmdə Sevilin konkret hansı vəzifədə işləməsi göstərilmir) sahibi olan Sevilin qəbuluna gəlir və maddi vəziyyəti pis olduğundan ondan kömək istəyir. Sevilin özünəinamlı, sərt baxışları ilə Balaşın çarəsiz baxışları toqquşur. Və Balaş ümidsiz halda oradan ayrılır.

Sevil kinomuz üçün daha maraqlı və yeni bir qadın modelini – Balaşın bacısı, fərqliliyin simvolu Gülüşü də təqdim edir. Təkcə köhnə dəyərlərə yox, eyni zamanda modern həyat sürənlərə və istehlakçılığa sarkastik münasibət göstərən, davranış qaydalarını bilərəkdən pozan Gülüş kimi provokativ obrazın konsepsiyası Qərb kinosunda həmişə aktual olub. Final səhnəsində Gülüşün qaranlıq otaqdan çadra ilə çıxaraq günəşli, geniş bir meydanda çadrasını çıxarması o dövr kinematoqrafiyamız üçün yenilik sayılan yanaşmadır.

Rejissor Mikayıl Mikayılovun 1934-cü ildə ekranlaşdırdığı *İsmət* filminin meydana çıxması bir neçə motivdən qaynaqlanıb. Film əzilən qadının sonradan öz yolunu tapması və pilot peşəsini seçməsi haqdadır. Mikayılovun bu barədə açıqlaması maraqlıdır: "*İsmət* filmi mənim yaradıcılığımda xüsusi yer tutur. Filmin çəkildiyi dövr elə bir vaxt idi ki, Azərbaycan qadını çadranı ataraq ictimai həyata qoşulurdu. Mən İçərişəhərdə yaşayırdım. Bir gün qonşumuzda bir qadın neft töküb özünü yandırmışdı. Bu hadisəni öz gözlərimlə görmüşdüm. O vaxtdan həmin qadının faciəsini unuda bilmirdim. Ancaq ən dəhşətli hadisə ilə mən az sonra qarşılaşdım. İndiki Səadət sarayında o vaxt qadınlar üçün kurs[8] təşkil [edilmişdi]. Kursa gələn Səriyyə Xəlilova adlı bir qadının [1933-cü ildə atası və qardaşı tərəfindən öldürülüb: çadrasını atdığı və kluba getdiyi üçün] vəhşicəsinə öldürüldüyünü eşitdim. Həmin matəm mərasimində mən də iştirak etdim. Orada qadınların başlarından çadranı çıxarıb ayaqları altına atdıqlarının şahidi oldum. Təxminən həmin dövrdə qəzetdə Azərbaycanın ilk təyyarəçi qadını Leyla Məmmədbəyova haqqında bir məqalə oxudum. Nəhayət, *İsmət* filminin ssenarisi üzərində işləməyə

başladım. Mövzuların hər üçünü birləşdirdim.”[9] Rejissor qeyd etdiyi müxtəlif qadın obrazlarını İsmətin simasında ümumiləşdirib. Süjetə görə, Səmədin birinci arvadı qayınanasının və ərinin təhqirlərinə dözməyib özünü toy günü yandırır və Səməd ikinci dəfə evlənməyə qərar verir. Hökmlü anasının təkidi ilə o, gənc İsmətlə evlənir. İsmətin uşağı olmur və əri bütün günahı arvadında görür. O, üçüncü dəfə evlənməyə hazırlaşanda İsmət evdən gedir, toxuculuq fabrikində işə düzəlir, buna görə bir neçə dəfə ərinin təşkil etdiyi sui-qəsd planından xilas ola bilir. Əri düşünür ki, İsmət evdən gedib işləməklə onun namusunu ləkələyir. Günlərin birində fabrikə təyyarəçilər qonaq gəlir. Hadisələrin sonrakı inkişafında İsmətə təyyarəçi olmaq təklif olunur. Filmin ilk epizodlarından birində – toy səhnəsində İsmət evləndiyi kişinin birinci arvadının intihar xəbərini eşidərkən qorxudan gəlinlik örpəyinə bürünür. Bu, İsmətin vəziyyətinin çıxılmazlığını göstərən uğurlu təsviridir. Yaddaqalan epizodlardan biri təyyarədə küləyin İsmətin çadrasını aparmasıdır. İsmət buna qədər fabrikdə işləsə və fəal ictimaiyyətçi olsa da çadrasından qurtulmağa cəsarət etmirdi. Əgər Mikayılov onun çadrasını atmasını ənənəvi qaydada ifadə etsəydi (qadın etiraz olaraq çadrasını yerə atır) bu, ritorik görünərdi. Amma rejissorun təklif etdiyi həll təmkinlidir, spontan baş verir və epizodu pafosdan qurtarır. Həmin epizodda dediyimiz məqam təbiət hadisəsinin – küləyin kontekstində həllini taparaq təsadüf olması təəssüratı yaradır və bu təsadüf həm də İsmətin həyatında yeni mərhələ açır. Filmin toxunduğu mövzular – sonsuzluq probleminin qadında axtarılması və ailələrin oğul varisə sahiblənmək istəyi bugün də aktualdır.

Haqqında danışdığım üç filmdə qadının ailədə araşdırılması sosial və siyasi reallığın diktəsindən doğurdu. Çünki qadınların birdən-birə, mədəni inqilab siyasətinin təsiri ilə dəyişib sosializm qurucusu kimi təsvir edilməsi qeyri-təbii olardı. Bunun üçün baş verən siyasi və mədəni dəyişikliklər dalğasında qadının ictimai meydana atılmasına zəmin

yaradılmalıydı. Hər üç qadının həyatında baş verən ədalətsizliyi rejissorlar yeni həyata başlamanın zəmini kimi göstərir. Beləliklə, *Gilan qızı*, *Sevil* və *İsmət* filmlərində qadının ictimai prosesə qoşulmasının şahidi oluruqsa, 1936-cı ildə ekranlaşdırılan *Almaz*da artıq birbaşa ictimai mühitdə təsvir olunan modern və açıq fikirli qadınla qarşılaşırıq. Cabbarlı 1931-ci ildə qələmə aldığı eyni adlı pyes əsasında *Almaz* filmi üçün ssenari yazır, yaradıcı heyəti formalaşdırır, aktyorları seçir, sınaq çəkilişləri aparır, amma onun qəfil ölümü işi yarımçıq qoyur. Ona görə filmi Ağarza Quliyev ilə Qriqori Braginski birgə işləyir. *Almaz* vizual nəqli ilə diqqəti çəkir. Kamera yalnız personajlara fokuslanmır, arxa plandakı təsvirləri vurğulamaqla kompozisiyanın bədii-estetik keyfiyyətini yüksəldir. Milli kino tarixinə son səssiz film kimi düşən *Almaz*da rejissorlar mümkün qədər ideoloji pafosdan qaçmağa çalışıblar, daha çox qadın haqlarını və köhnəfikirliliyə qarşı mübarizəni ön plana çəkiblər.

Filmdə gənc Almaz müəllim işləmək üçün ucqar kəndə gedir. İlk səhnədə kənd sakini Yaxşı hamilə olduğunu deyib, onun sirrini saxlamağı xahiş edir, çünki qeyri-qanuni uşağa görə qohumları tərəfindən qətlə yetirilə bilər. Almaz dərs deməklə yanaşı, qadın haqlarının müdafiəçisi rolunda çıxış edir və onların müstəqil şəkildə qazanc əldə etməsi üçün məscidin toxuculuq artelinə çevrilməsi təşəbbüsünü irəli sürür. Kənd mühafizəkarları buna qarşı gedərək Almazı gözdən salmağa çalışır, onu qadınları və uşaqları əxlaqsız yola çəkməkdə təqsirləndirirlər. Bir müddət sonra Yaxşının uşağı doğulur və o, körpəsini Almaza verməyə məcbur olur. Kənd camaatı Almazı nikahdankənar körpə doğmaqda və uşaqları pis yola çəkməkdə ittiham edir. Finalda kənd camaatının və dövlət komissiyasının iştirakı ilə iclas keçirilir. Nəticədə Almazın günahsızlığı (uşaqları əxlaqsız yola çəkmədiyi) üzə çıxır. Yaxşı isə mollanın onu məsciddə zorladığını və uşağın ondan olduğunu deyir.

Pyesdə Almazın bir sıra məqamlarda tərəddüdləri, məsələn, Yaxşının uşağını öz himayəsinə götürməsi ilə bağlı götür-qoy

etməsi və kənd sakinlərinin psixoloji hücumu qarşısında müəyyən məqamlarda çarəsizliyi təsvir olunub. Ekran versiyasında isə əksinə, Almaz dediyimiz məqamlarda qətiyyətlidir və tərəddüd keçirmədən uşağı himayəsinə alaraq hamının qınağı qarşısında dayanmağı bacarır. Bədii mətndən fərqli olaraq filmdə Almazın daha cəsarətli təqdimatı təsadüfi deyildi. Cabbarlının vəfatından sonra onun ssenarisi ilə bağlı kinostudiyada müzakirələr olmuşdu. Braginski ssenaridə mənfi obrazların çoxluğundan narazılığını bildirərək dəyişiklik təklif edir. Studiyanın əməkdaşlarından biri – Dubrovski onunla razılaşmır: "Məsələ onda deyil ki, ssenaridə dəyişikliklər aparasınız, əsas məsələ odur ki, materialı düzgün təqdim edəsiniz. Ssenaridə əsas məsələ Almaz obrazıdır. Almaz sovet həqiqətlərinin müsbət başlanğıcının daşıyıcısıdır. Əgər o, bütün film boyu həyatsevərliyini qoruyub saxlaya bilsə – bu, ətək geymiş 'Çapayev'dir.[10] Ssenari bütünlüklə Almazın mənfi qüvvələrə qarşı mübarizəsi üzərində qurulmuşdur."[11] Dubrovskinin fikri əsasında demək olar ki, Azərbaycan kinosunda güclü sovet qadını obrazı yaratmaq və onu təbliğ etmək hökumətin məqsədlərindən biri idi.

Qadın namusdur

1940-50-ci illərin ortalarınadək kinoda qadın qəhrəmanlar arxa plana keçir; neft sahəsində axtarışlar, İkinci Dünya müharibəsində neftçilərin fədakarlığı (*Yeni horizont*, *Bakının işıqları*, *Qara daşlar*) gündəmə gəlir və əsas qəhrəmanlar kişilər olur. Lakin 1950-ci illərin sonundan başlayaraq yenidən qəhrəmanı qadın olan filmlər çəkilir: *Ögey ana*, *Onu bağışlamaq olarmı*, *Aygün*. Əgər əsrin əvvəllərində çəkilmiş *İsmət*, *Sevil*, *Gilan qızı*, *Almaz* filmlərində qadınlar patriarxal ailədən qoparılaraq və hüquqsuzluğa etiraz edərək ictimai həyata atılırdılarsa, 1950-ci illərin kinolarında qadın qəhrəmanların ailəyə dərin bağlılığı və namuslu olması motivi qabardılır. Kişi rejissorlar qadın qəhrəmanlarına ideal ailə qadını obrazını yükləməklə yanaşı, onların üzərinə cəmiyyətə faydalı olmaq funksiyasını da qoyurdular.

Onun böyük ürəyi (rejissor Əjdər İbrahimov) filmində Səmayənin simasında bir neçə kimlik birləşir: nümunəvi ailə sahibəsi, sosial baxımdan fəal və zəhmətkeş iş qadını. Əhvalat üç dövrü əhatə edir: müharibəyə qədər, müharibə və müharibədən sonra. Tikinti texnikumunda oxuyan Səmayə mühəndis Oqtayla ailə qurur. Korrupsiyada ittiham edilərək həbs edilən əri müharibə vaxtı Rusiyada arxa cəbhədə işləyir və müharibədən sonra oradaca başqa qadınla evlənir. Səmayə isə ərini bağışlayır, sədaqətlə onun yolunu gözləyir, uşaq saxlayır və tikintidə ağır işlərdə çalışır. Əri ona xəyanət etsə də o, ilk sevgisinə sadiq qalır, başqasına ərə getmir. Onun qadın və işçi kimi fədakarlığını isə hökumət mükafatlandırır və Səmayə işində yüksəlir. Rejissor Səmayəni özünün əsas qəhrəmanı seçməklə nümunəvi qadının məhz belə olduğu fikrini aşılayır.

Kamil Rüstəmbəyovun *Aygün* (1960) filmində qadın sənəti və ailəsi arasında seçim qarşısında qalır. Aygün Konservatoriyada təhsilini davam etdirmək istəsə də, ali təhsilli, qısqanc əri Əmirxanın təkidi ilə peşəsini atır. Aygünün ərinin seçimi ilə razılaşmasına səbəb ona olan sevgisi, ailəsini dağıtmaq istəməməsidir.

Ögey ana filminin mərkəzi personajlarından biri Dilarə ucqar kənddə yaşayan Arifin ikinci arvadıdır. Hələ filmin ekspozisiyasında atasının ona yeni ana gətirdiyini biləndə İsmayıl qeyzlənir və bununla da rejissor hekayənin əsas məqsədini bəyan edir: Dilarə nəyin bahasına olursa olsun, İsmayılın sevgisini qazanmalıdır. Çünki yeni ailənin dağılmaması bundan asılıdır. Dilarə film boyu ərinin ən böyük arzusu – İsmayılın ona ana deməsi və onu sevməsi üçün çalışır. Fəqət, qadın İsmayıla ögey ana olmadığını təkcə ərinə yox, bütün kəndə və qohumlara sübut etməlidir. Finalda Dilarə ideal ana, qadın olduğunu təsdiqləyərək ailəsini qoruyur.

Hər üç filmin ayrı-ayrı epizodlarında kişi rejissorların qadın personajlarına birbaşa və ya dolayı təzyiqi duyulur. *Ögey ana*nın müəllifi ailənin qorunmasında əsas yükü qadının üzərinə qoyur. *Onun böyük ürəyi* və *Aygün* ekran işlərində isə qadın

personajlar ərlərindən ayrılsalar da, cinsi toxunulmazlıq anlamında namuslarını qoruyur, həyatlarına ikinci kişini buraxmırlar. Aygün və Səmayəni əhvalatlarına müsbət qəhrəman kimi seçən rejissorlar əslində özləri onların həyatına ikinci kişini daxil etmir, bununla da ərləri tərəfindən təhqir olunsalar belə, qadınların ilk sevgilərinə sədaqətini müsbət keyfiyyət (evlilik təkliflərindən imtina edərək daim güclü duruşlarını, heç bir halda duyğularına təslim olmamalarından dolayı üzlərinin qürurlu ifadəsini rejissorlar vaxtaşırı yaxın planlarda göstərir) kimi qabardırlar. Səmayə ərinin xəyanətini biləndən sonra şəxsi həyatını bitirir, təsəllini qızında və işində tapır. Aygün də Səmayənin yoluyla gedir, onu alçaldan içki düşkünü ərindən ayrılandan sonra özünü karyerasına və qızına həsr edir, onu sevən dürüst Elyarın sevgisini rədd edir və finalda ərinə qayıdır. Namuslu qadın, ailəyə bağlılıq, ailənin yükünü çəkmək və fədakarlıq filmlərin əsas meyarı kimi görünür.

Böyük dayaq (1962, rejissor Həbib İsmayılov) da ideya baxımından bu filmlərə yaxındır. 1950-ci illərdə kolxozdakı dəyişikliklərdən, rəhbərlikdə demokratik üsulların bərqərar olması uğrunda mübarizədən bəhs edən filmdə kolxoz sədri Rüstəm kənd təsərrüfatı mütəxəssisi olan gəlini Mayanın işləməsinə qarşı çıxır. Maya ilə birlikdə təhsil almış əri Qaraş da sonradan arvadının evdə oturmasını tələb edir, çünki ər və qayınata gəlinin namusuna şübhə ilə yanaşır. Maya namuslu qadın olduğunu sübut etdikdən sonra bu iki kişinin inamını qazanır. Rejissor da ayrı-ayrı səhnələrdə ərinin ona inanmaması üzündən Mayanın yaşadığı kədərini və ondan xoşu gələn Salmanı rədd etməsini göstərməklə qadının namuslu olduğunu vurğulayır.

Filmlərin hamısı plakat üslubundadır, müəlliflərin təqdimatında ziddiyyəti, mürəkkəbliyi və yanlışlığı olmayan, proqramlaşdırılmış, sxematik, tamamən müsbət qadın obrazları ilə tanış oluruq. Müəlliflər qadının psixoloji-emosional dünyasını, sosial həyatdakı yerini araşdırmır, ona alternativ seçim tanımırlar. Bu səbəbdən adı çəkilən filmlərdə qadın

qəhrəmanlar əsas obraz kimi götürülsə belə, ümumilikdə onların hekayəsi şaxələnmir.

Sonrakı illərdə qadının ailəyə sədaqətinin vacibliyinin düşüncəmizdə dərin kök saldığını aşkar göstərən bir neçə film çəkildi. Müharibə illərində arxa cəbhədəki həyatı anladan *Tütək səsi*ndə (1975) qadın namusu əsas motivlərdən biri kimi önə çıxır. Cəbhədə əri ölən Sayalının kolxoz sədri Cəbrayılla ailə qurduğunu biləndə bütün kənd ayağa qalxır. Kənd əhli onların hələ gəncliyində bir-birini sevdiyini nəzərə almır, izdivacın könüllülüyünü heç cür qəbul etmir. Camaatın düşüncəsinə görə, kolxoz sədri əsgər namusuna sataşıb, əsgər arvadı isə namussuzluq edərək ərə gedib. Hətta Cəbrayılın dürüst, qayğıkeş kolxoz sədri olmasını belə kənd əhli gözardı edir, çünki qadın namusu dürüstlükdən vacibdir. Maraqlısı rejissor Rasim Ocaqovun bu məqamlara neytrallığının sezilməməsidir. Filmin təkcə iki epizodu onun kişimərkəzçiliyini üzə çıxarır. Birinci epizod kəndlilərin yeni evlənənlərin yaşadığı evin qarşısına yığışaraq izahat tələb etməsidir. Müəllif əri cəbhədə ölən İsməti (nominalistik yanaşsaq, ismət namus, həya deməkdir) Sayalı ilə qarşı-qarşı qoyur. Sayalının doğru davranmadığını, "Qara kağız alan tək sən deyilsən. İndi biz neyləyək? Deyirsən sənin kimi eləyək?!" ittihamını irəli sürən İsmətin oyunu təmkinli, müqəddəslərə xas əzablı, məsum ifadə ilə yüklənir. Sayalı isə əsəbi və ötəri bir ehtirasının köləsi olan qadın kimi təsvir olunur. Beləliklə də, müəllif İsməti simpatikləşdirərək Sayalını ona uduzdurur. İkinci epizod Sayalı və Cəbrayılın yataq səhnəsində güzgünün qəfil sınmasıdır. İnanc mədəniyyətimizdə güzgünün sınması bədbəxtlik kimi yozulur. Güzgü sınması kadrından öncə Sayalı ərinə "camaat bizə xeyir-dua verməyibsə, xoşbəxtlik yoxdur" deyəndə onun üzündə peşmançılıq duyulur və həmin anda güzgünün sınması – metaforik yanaşma ilə izdivacın doğru olmaması fikrinə müəllif tərəf olur. Əksər rejissorlarımıza xas olan cəhət burada da təzahür edir: kamera diqqətini qadından çox kişiyə ünvanlayır, daha çox kişinin duyğuları tədqiq olunur.

Eldar Quliyev *Bir cənub şəhərində* (1969) filmində namus anlayışına tənqidi rakurs gətirir. O, sələflərinin plakat üslubundan, sosrealizm estetikasından, qəhrəman-antiqəhrəman konsepsiyasından imtina edir. Müəllif sovetlərin sərt islahatlarının dəyişə bilmədiyi mühafizəkar dəyərlərin dünyagörüşümüzdə dərin kök saldığını italyan neorealizmi estetikasında göstərib, Muradın simasında avtoritar ailə ilə liberal ailə modeli arasında tərəddüd edən və sorğulayan obrazı tanıdır. *Bir cənub şəhərində* özündən əvvəlki filmlərə antitez kimi çıxış edir və təsadüfi deyil ki, o dövrdə filmin ekranlara buraxılmasına qadağa qoyulmuşdu.[12] Hadisə 1960-cı illər Bakısının mərkəzi məhəllələrindən birində baş verir. Solmazın nişanlısı Tofiq onun tələbə yoldaşları ilə kinoya getməsini qəbul edə bilmir. Tofiq sonradan rus qadına vurulur və onun başqa qadınla evlənməsini Solmazın ailəsi qızlarının namusuna ləkə sayır. Namus ləkəsini qanla yuması üçün məhəllə Solmazın qardaşı Muraddan Tofiqi qətlə yetirməsini gözləyir. Digər xətdə Murad jurnalist Rənaya vurulur. Rənanın məhəllədə yaşayan bir kişiylə – Cahangirlə dostluğunu, qadının yad kişinin evinə gəlməsini Muradın anası qəbul edə bilmir və qadını öz ailəsinə yaraşdırmır. Muradın susqunluğunda belə bir yanaşmanın doğru olmadığının dərkini görürük. Amma Murad susmağa məcburdur, çünki məhəllənin yazılmamış qanunlarını pozmağa cəsarəti çatmır. Ona görə də final açıq qalır və kinonun mesajı heç də birmənalı olmur.

Rüstəm İbrahimbəyovun *Kabusun gözüylə* (2010) dramında başlıca xətlərdən biri yeniyetmə qardaşın özünü yetkin bacısı, ərindən ayrılmış Rənanın namusuna görə məsuliyyət daşıyıcısı rolunda görməsidir. Süjetə görə, aktrisa Tamilla fransız Rişara vurulur. Tamilla evli olduğundan, Rişarın isə öncəki nikahlarda bəxti gətirmədiyindən, qorxularından dolayı onların izdivacı alınmır. Rəna rəfiqəsi Tamillanı ona mülkiyyəti kimi yanaşan ərindən qorumaq üçün Rişarın özünün sevgilisi olduğu xəbərini yayır. Rişarın Rənanın evində qalması isə sonuncunun qardaşının namusuna toxunur. O, nikah olmadan kişi ilə yatmaması üçün bacısını nəzarətdə saxlayır və evlənmələrini

tələb edir. Əhvalat saxta görünən xoşbəxt sonluqla bitir: Tamilla boşanıb sevgilisinə qovuşur, Rəna keçmiş, qısqanc və içki düşkünü ərinə qayıdır. Müəllif ümumən toxunduğu problemlərdə haqlı olsa da, azərbaycanlı kişi obrazlarında mübaliğəyə yol verdiyini düşünürəm. Ali təhsilli azərbaycanlı kişilərin hamısının qeyri-sivil, patriarxal göstərilməsində dramaturji bəraət yetərli deyil.

Sual yaranır: niyə əsrin əvvəllərində qadını patriarxal mühitdən, namus anlayışını cinsi mənadan qoparan, onun güclü, azad obrazını yaradan kinomuz sonrakı illərdə geriyə getdi, qadın emansipasiyasını məhdudlaşdırdı, qadının daha çox məişətdəki yerini qabartdı, onun namusuna və ailəyə bağlılığı motivinə həssas yanaşdı? Təbii ki, bu filmlərdə cəmiyyətin qadına gerçək münasibətinin əksi var. Amma əsas məsələ cəmiyyətlə yanaşı, bir qisim rejissorun da qadına münasibətdə kişimərkəzçi mövqeyindən çıxış etməsidir. Problemin köklərindən birini keçən əsrin əvvəllərində baş vermiş sovet inqilabının kontekstində axtarmaq lazımdır. Qadının emansipasiyası tədricən yox, radikal islahatlar nəticəsində mümkün oldu. "Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra sosial şəraitin dəyişməsi istər-istəməz Azərbaycan qadınını ictimai həyat meydanına atdı. Çox tez bir zamanda yüzlər və minlərlə qadın savad kurslarına yazıldı, icitmai və mədəni tədbirlərdə yaxından iştirak etdi. Lakin ictimai şəraitin dəyişməsi hələ təfəkkürün inkişafı demək deyildi."[13] na görə də adlarını çəkdiyim filmlərdə qadın qəhrəmanlara qarşı olan antiqəhrəmanlar arasında təkcə kişilər yox, qadınlar da dayanır. *Gilan qızı*nda ağ çadraya bürünmüş Səkinəni qara paltarlı qadınlar daş-qalaq edir. İsmətin qayınanası və ara həkimi olan qadın onun əri tərəfindən öldürülməsinə şərait yaratmağa çalışır. Almazın məscidi toxuculuq arteli kimi istifadə etməsinə bir qrup qadın etirazını bildirir.

Maraqlıdır ki, 1920-1930-cu illər ədəbiyyatında bəzi kişi müəlliflərin qadınlara azadlıqların verilməsinə ironik münasibəti duyulur. Yəni bəzi kişi yazıçılar qadınlara birdən-birə bütün azadlıqların verilməsini qəbul edə bilmirdi və öz

hekayələrində bu hallara rişxənd edirdilər. “Dövr elə idi ki, qadın emansipasiyası problemi az qala siyasi status almış, matriarxata qayıdış təsiri bağışlayırdı. Mühitin qadını ifrat inqilabiləşdirməsi prosesi Qantəmir Qafur əfəndiyevin bu mövzuda əsərlərində, xüsusən *Zeynəb Tükəzbanova* hekayəsində daha təfərrüatlı işlənir. Zeynəb o qədər modernləşir ki, erkək və qadın bərabərliyinə razı olmayıb, qadın hakimliyi tələb edir. Hətta soyadını da dəyişib anasının adı ilə Zeynəb Tükəzbanova yazdırır.”[14]

Başqa bir məsələ də var ki, Cəfər Cabbarlı, Seyid Hüseyn və digər yazıçıların yeni qadın obrazı konsepsiyası daha çox sovet inqilabının diktəsi ilə təşəkkül tapmışdı. Bununla belə, insanlar hələ də patriarxal düşüncədən qopmamışdılar və inqilab qadına münasibətdə mühafizəkar münasibəti köklü dəyişmədi. Məsələn, *Aygün* filmində qadın haqlı olaraq evdən getsə də, bu epizod faciəvi musiqi ilə verilir. Çünki azərbaycanlıların düşüncəsində ailə müqəddəs sayılır, qadının, yəni ailənin namusunun evdən ayrılması faciədir. İntellektual Azərbaycan kişisinin qadına namus mücəssəməsi kimi yanaşması, onun ailəyə sədaqətinin əhəmiyyəti 1960-cı illərdə gənc ədəbi tənqidçilərin məqalələrində də yer alırdı. Belə münasibət bir daha onun təsdiqidir ki, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq qadın azadlığı qismən təmin olunsa da, cəmiyyətimiz ümumən kişimərkəzçi olaraq qalırdı. Məsələn, *Sevildən Saçlıya* məqaləsində Sevilin və Almazın həyat yollarını və seçimlərini dəstəkləyən ədəbi tənqidçi Məsud Əlioğlu, İlyas əfəndiyevin *Körpüsalanlar* (1960) romanının qəhrəmanı – vəzifəpərəst, qadını kişidən aşağı statusda görən ərindən boşanıb yeni həyat quran Səriyyənin seçimini tənqid edərək kişimərkəzçi mövqe sərgiləyir: “Müəllifin *Körpüsalanlar* romanında Səriyyənin ailə dəyərlərinə zidd, sərbəst hərəkətləri bizi [cəmiyyəti?] narazı salır. Səriyyə nə müasir həyatla, nə də milli adət və ənənələrlə bağlanan, açıq-saçıq, ipə-sapa yatmayan, hərcayi bir qızdır. Yazıçının sübuta yetirməyə çalışdığı mülahizələrinin yanlışlığı ondan irəli gəlmişdir ki, o, Səriyyəni indiki qızlarımızın inkişaf etmiş, qabaqcıl bir

surəti kimi ümumiləşdirməyə çalışmışdır. Onun heç bir ciddi mənəvi əsası olmadan ailəsini atmasını, ölçüyə gəlməyən dözülməz hərəkətlərini ideal və örnək kimi qələmə vermişdir."[15] *Körpüsalanlar*ın *Kommunist* qəzetində dərci qəfil yarımçıq kəsilmişdi və romanın əxlaq normalarını pozması haqda məqalələr yazılırdı.[16]

Deyingən, çərlədən qadın obrazı

1956-cı ildə SSRİ Kommunist Partiyasının XX qurultayından sonra Xruşşovun stalinizmi ifşa edən məruzəsi 1960-cı illər nəslinin həyatına ciddi təsir edən hadisələrdən biri oldu. Rejimin yumşalması 1960-cı illər nəslinin bəzi sahələrdə aktiv fəaliyyətinə şərait yaratdı. Ölkə daxilindəki yumşalmanın təsiri kinomuzdan da yan ötmədi. Tarixçi Cəmil Həsənli qeyd edir ki, "[19]50-ci illərin ikinci yarısında İmam Mustafayev tərəfindən başlanmış liberal kursun [19]60-cı illərdə Vəli Axundov tərəfindən davam etdirilməsi ədəbiyyatın, sənətin, mədəniyyətin … nəticə etibarilə azadfikirliliyin inkişafına güclü təkan vermişdi. Siyasi təzyiqlərin azalması, sovet təqiblərinin səngiməsi adamları bir qədər ürəkləndirmişdi."[17] Beləliklə, 1960-cı illərdə kinoya gələn gənc nəsil rejissorlar üçün ideal sovet insanı axtarışları aktuallığını xeyli itirmişdi, istehsalat və quruculuq əsas mövzu olmaqdan sıxışdırılaraq fona (yəni əsas hadisənin arxa planına) çevrilirdi, mümkün qədər sosrealizm illüziyasından uzaqlaşmağa çalışılırdı. Bulat Okucavanın sözləri ilə desək, həmin nəslin "əsas məqsədi kommunist rejimini dağıtmaq yox, onu insaniləşdirmək idi."[18]

İdealdan reala gələn rejissorlar fərdi bütün tərəfləri ilə göstərməyə can atırdılar. Konflikt müsbət və mənfilərin yox, insanın öz içində – tərəddüdlərində, davranışında, mühitlə münasibətindəydi. Həsən Seyidbəyli *Telefonçu qız* (1962) melodramının qəhrəmanı Mehribanın üzərinə ailə qadını, cəmiyyətdə fəal olmaq kimi vəzifə qoymur, obrazını bu cür öhdəliklərdən arındırır. Mehriban uşaqlıq travması olan, erkən yaşlarında anasını itirən, kompleksləri olan, özünü təsdiq

etmək istəyən qadındır. Rejissor Mehribanın özü ilə mübarizə prosesinə psixoloji vurğular edə bilir, obrazla tamaşaçı arasında emosional məsafəni azaldaraq doğmalaşdırır. 1960-cı illərdə kinoda tematik və stilistik yeniləşmə qadına münasibəti köklü şəkildə dəyişmədi. Lakin *Bir cənub şəhərində* filmində kinomuz üçün yeni xarakterli qadın obrazı peyda oldu. Epizodda oynasa da, deyingənliyi ilə yadda qalan və ərini acılayan sahə müvəkkilinin arvadını nəzərdə tuturam. Deyingən, ərini daim təzyiq altında saxlayan qadın obrazı sonradan Həsən Seyidbəylinin kult filmlərimizdən sayılan *Bizim Cəbiş müəllim*də inkişaf etdirilir. İdealist, pirinsipial Cəbişin arvadı (ikinci planda olan obrazın adı belə yoxdur) ərinin moralizminə ironiya edir və sabun bişirib pul qazanmaq istəmədiyinə görə onu maymaq sayır. Ərinin prinsipiallığını dəstəkləməyən obraz sonrakı illərin filmlərində də yer alır. Tofiq İsmayılovun *Yay günlərinin xəzan yarpaqları*nda (1986) dağ kəndi məktəbinin direktoru Şəmsi Cəbişin xələfidir. Onu prinsipiallığına, dürüstlüyünə görə çoxu sevmir. Arvadı Nərgiz də ərinə qarşıdır, vicdanlı olduğuna görə onu tənbeh edir, deyinir və ərindən şəhərə köçməyi tələb edir. Rasim Ocaqovun *İstintaq* (1979) trillerində yenə ərinin prinsipiallığına qarşı çıxan qadın obrazı yaradılır. Baş qəhrəman Seyfi yüksək vəzifəli məmurların korrupsiyasını ifşa edir. Arvadını isə məişət qayğıları maraqlandırır, o, ərini nazirlərlə əlaqə qurmadığına, mövqeyindən istifadə etmədiyinə görə əfəl sayır. Oxşar qadın obrazları *Qanun naminə* (Muxtar Dadaşov, 1968) və *İmtahan* (Gülbəniz Əzimzadə, Şahmar Ələkbərov, 1987) filmlərində də yer alıb.

Şamil Mahmudbəyovun *Həyat bizi sınayır* (1972) filmində isə yeniyetmə Rəşid kənddən şəhərə, əhəmiyyətli vəzifədə işləyən qardaşının yanına gəlir. Qardaşı arvadının deyingənliyi, maddiyatçılığı Rəşidin evdən getməsinə səbəb olur. Davud İmanovun *Zirzəmi* (1990) filminin qəhrəmanı arxitektor Teymurdur. Teymurun arvadı onu yaxşı gəlir gətirən sifarişli işlər götürməsi üçün dilə tutur. Teymur sifarişlə işlədikcə mənən aşınır, sənətkar kimliyi böhranla üzləşir. Arvadı ərini

pul qazanmamaqda, tənbəllikdə, bütün günü evdə veyillənməkdə günahlandırır və sonda uğurlu dramaturq olan biri ilə evlənir. *Dalan* (2019, Elvin Rüstəmzadə) filmində isə işdən qovulan və sosial problemlər içərisində sıxılan Ramizin intiharında mütəmadi olaraq deyinib onu pul qazanmadığı üçün qınayan arvadı dolayı da olsa rol oynayır. Çünki mentalitetimizdə bu stereotip hələ dəyişməz qalıb ki, evi maddi cəhətdən təmin etmək yalnız kişinin məsuliyyətidir və bu stereotipin dəyişməməsində kişilərin (əksər kişilərin düşüncəsinə görə, qadın evdə oturmalı, uşaqlara baxmalıdlr) rolu daha böyükdür. Ona görə, bu amildən yan keçən rejissorların qadını madiyyatçı, kişini isə prinsipial göstərməsi qeyri-obyektiv yanaşmadır.

Qadın "günah keçisi" kimi

Milli kinomuzda fiziki zorakılığa məruz qalmış qadın "günah keçisi"dir. Vestern janrının ənənələrində çəkilən, yeddi komsomolçunun ölkənin ucqarlarında bəylərlə mübarizəsini nəql edən *Yeddi oğul istərəm* (Tofiq Tağızadə, 1970) əhvalatında üzdə olan yalnız bir qadın obrazı var: bəy qızı Humay. Humay yeddi oğuldan biri – Humayın atasına qarşı mübarizə aparan komsomol Cəlalın deyiklisidir. *Yeddi oğul istərəm* filmində qəhrəmanlar kişidir və epizodik rol olsa da Humayla bağlı bir səhnə filmin təsirli hissələrindəndir. Cəlalı Humayın atası, sovet quruluşunun düşməni Gəray bəy öldürtdürür. Komsomolçu Bəxtiyar əqidə yoldaşı Cəlalın ölümündə Humayı günahkar bilərək onu amansızcasına döyür. Rejissor Bəxtiyarın qadını döyməsinə onun affekt vəziyyəti – dost itkisindən doğan dərin kədərlə bəraət verir. Həmin səhnənin sonunda Humay "atamın qanını sənə halal edirəm" fikri ilə rejissorun bəraətini gücləndirir və müəllif onu taleyin ümidinə atır: Humay hadisə yerindən uzaqlaşaraq kiçik nöqtəyə çevrilir, ölüb-ölmədiyi belə bilinmir. Məlum epizodda kişi qadınla dialoqa getmir, onu anlamağa cəhd etmir, vəziyyəti araşdırmır, birbaşa neqativ dəyərləndirmə edir və ünsiyyət vasitəsi kimi zorakılığı seçir. Epizodu kinomuzun qadına münasibəti kimi də simvollaşdırardım. O mənada ki, əksər hallarda milli kinoda qadına danışmağa,

özünü göstərməyə, tanıtmağa rejissorlar imkan vermir, onu arxa plana atır və qadınlar ya digər süjet xətlərinin altında əzilir, ya da əsas kişi obrazların dominantlığına məğlub olur. Beləcə, tamaşaçı Humayı tanımağa macal tapmır.

1970-80-ci illərin bəzi filmlərində cəmiyyətin qadına qarşı zorakılığına münasibət göstərilir. Tofiq Tağızadənin *Evin kişisi* (1978) filmində milis orqanlarında işləyən Rövşənin sevgilisi Əntiqə zorlanır. Həm Əntiqənin, həm Rövşənin anası düşünür ki, qız zorlanıbsa, bu vəziyyətdə yeganə günahkar qızın özüdür. Təsadüfi deyil ki, filmdə Əntiqəni zorlayan Pənah cəzasız qalır, hətta törətdiyi cinayətə görə məsuliyyətə cəlb olunmur. Rövşən sonda Əntiqəyə qayıdır, lakin onun qayıdışının kökündə qadını anlaması yox, hissləri dayanır. Yəni Rövşən Əntiqəni anlamaq, hadisənin necə baş verdiyini bilmək istəmir, onunla danışmır, onu dinləmir, kor-koranə qızı günahlandırır. Rejissor cinsi zorakılığa məruz qalan qadına cəmiyyətin qeyri-adekvat reaksiyasını, zorlanmaya məruz qalan qızın da utandığına görə milisə şikayət etmədiyini göstərir. Amma müəllif eyni zamanda belə bir mühüm problemin üzərində çox dayanmır, problemin dərinliyinə getmir. Əntiqənin əhvalatı Rövşənin iş fəaliyyəti və ev problemlərinin içində arxa plana keçir.

Əbdül Mahmudovun *Üzü küləyə* filminin (1977) əsas mövzusu ekologiyanın çirklənməsidir, konflikt pis və yaxşı adamların qarşıdurması, istehsalat prosesindəki neqativ hallara qarşı mübarizənin üzərində qurulur. Süjetin köməkçi xətlərindən biri gənc alim Ramizlə qoruq işçisi Nərgizin sevgi münasibətidir. Mənfi personaj Əlibala Nərgizə təcavüzə cəhd etsə də, məqsədinə nail olmur. Hadisədən xəbərdar olan Ramizin sevgilisi Nərgizə inamı sarsılır, o, bu vəziyyətdə Əlibalanı yox, Nərgizi günahkar bilir. Düzdür, final xoşbəxt sonluqla bitir, Nərgizlə Ramiz yenidən birlikdə olur. Rejissor onun şübhələrində haqsız olduğunu göstərir. Bununla belə, o, kişinin qadına inamsızlığı, dinləmədən günahlandırması, zorlanma cəhdlərində günahı onda görməsi, qadının günahı olmadan özünə haqq qazandırması kimi ənənəvi yanaşmanın

neqativliyini çözməyib, detallara varmayıb, məsələyə ötəri yanaşıb. Başqa cür desək, rejissorlar cinsi zorakılığa məruz qalan qadına mənfi münasibəti sadəcə illüstrativ göstərir, fərqli yanaşma, gedişat, yozum təqdim etmirlər.

Rüstəm İbrahimbəyovun UNESCO-nun sifarişi ilə çəkilən *Etimad telefonu* (2001) gender sözünün səsləndiyi, gender bərabərliyi motivinin işlənməsinə cəhd edən ilk filmdir. Hərçənd, Moskvadan Bakıya qayıdan Rənanın təyyarədən düşən kimi kişiləri gender haqda məlumatlandırmaq cəhdinə və etimad telefonu (mənəvi psixoloji yardım xidməti) təşkil etmək təşəbbüsünə rejissor dramaturji zəmin yaratmır. Əhvalatın üslubundakı primitiv təbliğatçılıq və maarifləndirmə cəhdi onu bədii estetik cəhətdən yararsız hala salır və məzmunun emosional təsirini zəiflədir. Rəna yeniyetmə ikən atalığı tərəfindən zorlanır. Bu haqda heç kimə danışmayan qadın uzun illər sonra evlənməyə hazırlaşır. Vəziyyət elə gətirir ki, o, sirrini nişanlısı Sadığa etimad telefonunda açır. Nişanlısı onun faciəsini eşidəndə şok yaşayır, tərəddüddə qalır. Rejissor sonluğu açıq qoyur. Bununla belə, sənədli tərzdə çəkilmiş filmdə zorlanmış qadına azərbaycanlı kişinin davranışında proqressivlik hiss olunur.

Yavər Rzayev *İlahi məxluq* (2011) filmində kulturoloji aspektlərə toxunur. Çoban ailəsinin məskən saldığı yaylağa şəhərli rəssam qız gəlir. Rəssam qızın çobanın yeniyetmə oğlu İsmayılı təsiri altına salıb, onda rəssamlıq sənətinə meyl yaratmasına oğlanın atası qıcıqlanır. Oğlunun yurdunu tərk edəcəyindən qorxan ata nəyin bahasına olursa-olsun onu zərərli təsirdən – qızdan qorumağa çalışır. Rejissorun yozumunda incəsənəti, Qərbi təmsil edən qadın adət-ənənəyə, təbiətə bağlı olan şərqli despot ataya qarşı qoyulur. Onun rəssam qızı zorlaması kişinin ailəsini və oğlunu zorakı yolla "yad ünsür"dən qorumasının ifadəsidir. Rejissor əlindən gələni edir ki, çobanın qızı zorlamasına hansısa şəkildə əsas yaratsın. Bundan ötrü bir neçə epizodda qız bədən diliylə, işvəsiylə kişiyə seksual çağırış edir və beləliklə, zorlanmada onun günahkar olmasına eyham vurulur. Çoban qadını Coşua Reynoldsun

Amur Veneranın kəmərini açır tablosundakı Venera kimi geyinib uzananda zorlayır. Bu, həm də təbiətin mədəniyyəti zorlaması kimi meydana çıxır. Rejissor Qərbdən gələn təhlükəni məhz qadın obrazında göstərir və alınan nəticə odur ki, müstəqil, təhsilli qadın ailə dəyərlərinin, ənənələrin pozucusudur. Təcavüzdən sonra rəssam qız şəhərə qayıdır. İsmayıl isə atasının yoluyla gedir və ailə dəyərləri yeniliyə qalib gəlir. Finalda artıq böyümüş İsmayılın üzündə bir rahatlıq, məmnunluq ifadə olunur. Rəssam qızla bağlı isə suallar açıq qalır: O, niyə bura gəlmişdi, məqsədi, istəyi nə idi?

Xəyanətkar və müti qadın

Azərbaycanda kino tənqidçiləri tərəfindən araşdırılmayan mövzulardan biri də xəyanətkar qadın obrazı ilə bağlıdır. Şamil Əliyevin *Etiraf* (1992) filmi dostlarının ictimai-siyasi təşkilat yaratmaq məqsədilə pul oğurlamağa təhrik etdikləri Azad haqdadır. Lakin Azad həbs olunur və dostu Qabilin xahişi ilə bütün günahı öz üzərinə götürür. Həbsxanadan çıxandan sonra Azad arvadının dostu Adil ilə evləndiyini öyrənir, qızı isə onu ata kimi tanımır. Arvadının uşağın ondan yox, Qabildən olduğunu söyləməsi, xəyanətinin etirafı uzaq planlarda verilir ki, bu da iç situasiyanı ən azı vizual baxımdan anlamağa mane olur. Üstəlik, obrazların münasibətlərini aydınlaşdırması nədənsə mənəvi baxımdan asan başa gəlir. Qadını xəyanətə vadar edən, buna motivasiya edən səbəblər nə vizual, nə də linqvistik təhkiyədə araşdırılmır.

Elvin Rüstəmzadənin *Dalan* (2019) filmində zəngin iş adamı Cabbar despot ərdir, ali təhsilli arvadı Arzunun işləməsinin əleyhinədir və ona laqeyddir. Arzunun əzilməsi, ərinin xəyanəti onun Yusiflə eşq macərasına rəvac verir. Müəllif xəyanətdə günah hissini daha çox qadının üzərinə yıxır, onunla xəyanəti bölüşən Yusifi və Arzuya xəyanət etmiş ərini arxa plana atır. Rejissor patriarxal düşüncədən çıxış edərək kişilərdən çox, qadını sorğulayır. Halbuki rejissor qadını sorğulamaq yox, onu bu vəziyyətə gətirən psixoloji situasiyanı açmalı, göstərməliydi. Ərinin başqa qadınla münasibətini onun

telefon danışığından öyrənməsi faktının Arzunun dərhal ərinə xəyanət etməsinə səbəb olmasını rejissor yetərincə əsaslandırmır. Onun həmin anadək nələr yaşadığı və necə bu qərara gəlməsi araşdırılmır. Əvəzində ərinin xəyanətindən xəbər tutan Arzunun növbəti epizodda yenicə tanış olduğu Yusiflə sevişmək üçün otağa gəldiyini görürük.

Emil Quliyevin *İkinci pərdə*sində yalnız antiqəhrəmanlar var. Bakı məhəllələrindən birinin sakinlərinin həyatını təsvir edən filmdə qadının namusu məhəllə sakinlərinin, ələlxüsus da kişilərin həyatında əhəmiyyətli məsələlərdən biridir. Süjetin əsasını isə xəyanət təşkil edir: dostun, arvadın və ərin xəyanəti. Xəyanət motivi Arifin ona təmənnasız yardım edən dostu Timanın arvadı Samirəylə gizli eşq macərası yaşaması ilə kulminasiyaya çatır. Arif-Tima-Samirə üçbucağının münasibətlərini aydınlaşdıran epizoda geniş yer ayrılır və qadının xəyanəti daha çox sorğulanır. Timanın da öz növbəsində başqa bir qadınla arvadı Samirəyə xəyanət etməsi həqiqətinə süjet xəttində az yer ayrılır. Ümumilikdə müəllif sənətin mühüm funksiyasını gözardı edir. Yəni personajlar necə bir psixoloji konfliktdən keçərək ekranda bizə təklif olunan nəticəyə gəldilər, onların intim dünyasında addımlarını zəruriləşdirən nələr baş verir?

*İkinci pərdə*də çoxlu kişi personajları var və filmdə kişilərin baxış bucağı, problemləri süjetin böyük hissəsini təşkil edir. "Müəlliflər kişi personajlara, onların duyğuları və davranışlarını göstərməyə üstünlük veriblər. Qadınlar da bu kişi dünyasının elementləri, onların xarakterlərini açmağa yardım edən detallardır."[19] *İkinci pərdə* ailə institutunun böhranını sosial, mental səbəblərə bağlayır. Filmin əsas mesajı budur: cəmiyyət çirkabdadır və kimsə mənəvi baxımdan təmiz deyil.

*Əzizim Felliniə*nin (2010) müəllifi Cavid Təvəkkül mühüm bir problemi aktuallaşdırır: qadın dövlətdən sosial dəstək görmür, onun şəxsiyyət kimi realizəsinə fürsətlər verilmir. O, sistem probleminin bədii modelini sevgi üçbucağında təsvir edir:

zəngin kişi – maddi çətinliklər üzündən onun məşuqəsi olan qadın – qadını sevən kasıb. Rejissorun yozumu imkan verir ki, klassik əhvalata qadının özünə xəyanəti rakursundan baxaq. Bununla belə, əsas qəhrəman rejissor olmaq istəyən Rasimdir, o, təsadüfən Leyla ilə tanış olur və Leylanın varlı Camalın məşuqu olduğunu öyrənir. Camal Leyla ilə Rasim arasındakı sevgi əhvalatından xəbər tutanda onları təqib edir. Finalda Leyla problemin həllini özünü və Camalı öldürməkdə tapır. Qəhrəman yenə kişidir, qadın isə sadəcə onun hekayəsinin tərkib hissəsisdir. Süjet boyu daim depressiyada olan Leylanın sıxıntısı ancaq içkiylə, yuxulu vəziyyətilə həllini tapır. Belə bir vəziyyət isə qadının dünyasına geniş baxmaq imkanı vermir.

Haqqında danışacağım iki filmdə müasir ailə institutunun böhranı kontekstində patriarxal dünyada əzilən iki müti qadın obrazına fokuslanacağam. *Axınla aşağı*da (Asif Rüstəmov, 2015) ailə böhranının səbəbkarı avtoritar atadır. Avarçəkmə üzrə məşqçi əli oğlunu bacarıqsızlığına görə əzir, arvadı ilə cinsi münasibəti isə çoxdan bitib və məşuqəsi var. Ata oğlunu zəifliyinə görə komandadan qovur və oğlunun gözlənilməz ölümündən sonra ailədəki vəziyyət daha da gərginləşir. Qadın isə oğlunun itkisindən sonra da əriylə münasibətindən qopmur, hətta bağları qorumağa çalışır. Müəllifin qəhrəmanı atadır, rejissorun tədqiqat obyekti də odur. Ərin xəyanətinin sorğulanmadığı bu filmdə barışan və gücsüz bir qadın görürük.

İlqar Nəcəfin *Nar bağı*nda (2017) Qabil atası ilə konfliktinə görə arvadı Saranı və uşağını ataraq Rusiyaya gedib və orada evlənib. Onun ikinci evliliyi haqda ailə məlumatsızdır. Qadın uzun illərdən sonra qayıdan ərini sorğulamır, müticəsinə qəbul edir, yenə hamilə qalır. Qabil nar bağını sataraq ailəsini ikinci dəfə tərk edir. Aktrisa İlahə Həsənova peşəkar oyunu hesabına əri tərəfindən tərk edilmiş əyalət qadınının duyğularını, çarəsizliyini susaraq, sadəcə bədən diliylə ötürə, tamaşaçını iç proseslərinə qoşa bilir. Burda da müəllifin əsas baxışı ata və oğul konfliktinə yönəlir, qadın isə ikincidir.

Çarəsiz qadın modeli Emil Abdullayevin *əfsanə qayıdır* (2019) komediyasında da yer alır. Zəngin qadın əfsanə əri Qiyasın xəyanətinə və qeyri-səmimiyyətinə baxmayaraq, onu bağışlayır. Ailə bağlarının qorunması qadının ona etinasız və hörmətsiz münasibət göstərən ərini bağışlaması bahasına başa gəlir. Məşuqəsi olan, arvadından onun zənginliyinə görə ayrılmayan Qiyasın son epizodlarda birdən birə katarsisi, guya artıq arvadına sədaqəti, sevdiyinə görə yanında olması inandırıcı görünmür. Qadının onu bağışlaması da həmçinin. Sual isə budur: niyə bir qayda olaraq kişi rejissorlar əzilən, müti, barışan qadını göstərirlər? Patriarxal dünyaya etiraz edən və ayaqları üstdə dayanan qadın obrazları niyə kinoya gətirilmir?

Tək-tük qadın rejissorlardan olan Səidə Haqverdiyevanın *ər quyusu* (2017) komediya-dramının əsas qəhrəmanları qadınlardır. Rejissor əyalətdə yaşayan, patriarxal dünyada əzilən bacıların evlənə bilməməsinin valideynləri üçün faciə, qızların həyatlarının əsas məqsədinin isə ailə qurmaq olduğunu göstərir: çünki qadına olan münasibət və sərt adətlər bacılara alternativ həyat modeli təklif eləmir.

Qadın və müharibə

Müharibə haqda çəkilən filmlərdə (*Tütək səsi*, *Onun böyük ürəyi*, *Mən ki gözəl deyildim*) qadının ailəyə sədaqəti, arxa cəbhədə fədakarlığının əsas olması mesajı ötürülür. Rasim Ocaqovun İkinci Dünya müharibəsindən sonrakı dövrdən bəhs edən *Ölsəm bağışla* (1989) filmində diskurs bir qədər dəyişir. Gülya sevgilisi Yusifin müharibədən qayıtmasını gözləmədən evlənir. Əhvalatın gedişatında o, ərini ataraq Yusifin təkidi ilə onunla birlikdə başqa şəhərə qaçır. Rejissor Yusifi haqlı göstərir, çünki o, müharibədə can verəndə sevgilisi evlənib və indi qayıtdıqdan sonra ona məxsus olanı geri qaytarmağa haqqı var. Təbii ki, bu kinohekayə də kişi haqdadır. Qadının onu niyə gözləməməsinin, evlənməsinin səbəbləri, nələr yaşaması süjetdə “unudulur.”

Oqtay Mirqasımovun *Günaydın mələyim* (2008) sosial dramı məmur

kişilərin statuslarından istifadə edərək qadını cinsi əşya kimi dəyərləndirməsi motivinə toxunulub. Mədinənin əri Qarabağ döyüşlərində həlak olub. Qadın sosial problemlərinin həlli, oğlunun müavinət alması üçün çalışır. Rəsmi nikah sənədi olmadığından bürokratik əngəllərlə qarşılaşır, üstəlik, məmurlardan sətiraltı məşuqə olmaq təklifi alır. Rejissor cəmiyyətdə qadın olmağın çətinliyini qabardır. Ədalət axtaran Mədinənin onu əhatə edən mühitlə konflikti (dövlət orqanlarının problemini həll etmək əvəzinə yaratdıqları bürokratik əngəllər, işlədiyi teatrda ona maneələrin törədilməsi, zəngin qonşusu tərəfdən evinin əlindən alınması cəhdi və s.), təkliyi, sosial və mənəvi dayağının yoxluğu hisslərinin ölgünləşməsinə təsir göstərir. Mədinənin zəif tərəflərini, ruhdan düşməsini, müəyyən məqamlarda gerçəkliyə məğlub olduğunu görürük. Beləcə o, problemlərini həll etmək üçün zəngin kişi Fuadın evində yaşamağı qəbul edir. Fuad isə ona münasibətdə təmənnalıdır, yalnız onun qadını olduğu təqdirdə problemlərinin həllinə kömək etməyə qərar verir. Amma qadın birgə yaşayışa çox davam gətirə bilmir və sonda bundan imtinası qadının iradəsinin nəticəsi kimi meydana çıxmır. Ondan ayrılması karyerasında xoş təsadüfi hadisələrin baş verməsi nəticəsində olur.

Eldar Quliyevin *Girov* (2005) filmində hadisələr Qarabağ müharibəsinin yeni başlandığı dövrdə sərhədyanı kəndlərin birində baş verir və filmin əsas qəhrəmanı Sonadır. Sonanın ərini Ermənistan tərəfi girov götürür. Kənd camaatı isə əvəzində erməni kəndlisini girov götürərək qadına təslim edir ki, fürsət düşəndə əri ilə dəyişsin. Əri girov götürülən, üç uşağıyla tək qalan qadın ayrı-ayrı epizodlarda nifrəti və mərhəməti arasında tərəddüd edir. Əri öldürülsə də, son anda qadın həssaslığı, mərhəməti və anlayışı onu günahsız erməni kəndlisini – girovu öldürməkdən, qatil olmaqdan xilas edir. Qadının onu öldürməməsində girovun ailə vəziyyətini öz vəziyyəti ilə müqayisə etməsi də rol oynayır. Ümumiyyətlə isə, filmin ideya-problematikası bəşəridir, rejissor münaqişənin maddi məkanını daraldaraq, millətlərarası konflikti döyüş

meydanından məişətə salır. Ayrı-ayrı epizodlarda girov ailənin məişətinə daxil olur: torpaq belləyir, uşaqlara oyuncaq düzəldir və s. Onun özü də sadə kəndlidir, üç uşaq atasıdır. Bu səhnələr hər iki tərəfi millət anlayışından çıxararaq insani cəhətləri qabartmaq baxımından yaxşı bədii material ola bilərdi. Lakin təəssüf ki, rejissorun vacib ideyalı mövzuya yanaşmasında pafos hakimdir, əhvalatda sosrealizm estetikasının əlamətləri var, müxtəlif situasiyalarda və obrazların münasibətlərində vəziyyətin diktə etdiyi mənəvi-psixoloji gərginlik səthi işlənib, bır sıra hallarda isə baş verənlərə dramaturji zəmin yaradılmır.

Nabat (2014, Elçin Musaoğlu) kamera dramında düşmənin hücum təhlükəsi qarşısında Nabat adlı yaşlı qadından başqa hamı kəndi tərk edir. Müharibə və fərd qarşıdurması mövzusuna toxunmaqla yanaşı, rejissor qadını evin, ocağın qoruyucusu kimi verir, o, boşalan evlərin çıraqlarını yandırır ki, kənd ölməsin.

Ekzistensial qəhrəman

İkinci pərdə və *Əzizim Fellini* filmlərində kişilərin qadının xəyanətinə ilk reaksiyaları maddi zəmində olur: "Nəyin çatmırdı? İstədiyin hər şeyi alırdım axı". Milli kinematoqrafiyanın qadın mövzusu ilə qırılma nöqtəsi də məhz burda baş verir: qadını namusla, ailə sədaqətinin vacibliyi ilə yükləyən kinomuz qadının daxili dünyasına varmağı, mənəvi-ruhi böhran, ekzistensial boşluq yaşamasını nədənsə unudur. Kinomuzdan fərqli olaraq qadın dünyası ədəbiyyatda, xüsusilə 1960-cı illərdə ədəbiyyata gəlmiş gənc yazıçıların əsərlərində ekzistensial nöqteyi-nəzərdən daha geniş işlənib. Təsadüfi deyil ki, haqqında danışacağım *Sahilsiz gecə* bu nəsil yazıçılardan Elçinin, digər üç film – *Ötən ilin son gecəsi*, *Təhminə*, *Gün keçdi* isə Anarın ədəbi əsərləri əsasında ekranlaşdırılıb.

Ötən ilin son gecəsi (1983) ailə dramının müəllifi Gülbəniz Əzimzadə uğurlu rejissor taleyi olan yeganə qadındır və onun

filmoqrafiyasında bədii filmlərin sayı digər qadın rejissorlara nisbətdə çoxdur. Film Həmidə adlı qadından danışır. Yeni il gecəsi övladları onu tək qoyur və o, ölmüş ərinin səsinin yazıldığı kaseti dinləyərək təsəlli tapır. Rejissor Həmidənin ana yox, qadın kimliyinə, qadın tənhalığına vurğular edir: bir epizodda o, güzgünün qarşısında dayanaraq üz-gözünə əl gəzdirir, ötüb keçmiş gəncliyinə, ildən-ilə solan cazibəsinə xiffət duyur. Gülbəniz Əzimzadə qadın həssaslığı ilə işləyir, təsvirlərdə Həmidənin iç ovqatını, əhvalını izah etməkdən çox, onu tamaşaçıya hiss etdirir. Həmidənin yalnızlığını, sıxıntısını vizuallaşdıran oturuşu onun sosial izolyasiyasını, övladları ilə yadlaşmasını göstərir.

Hüseyn Mehdiyevin *Özgə vaxtı* (1996) valideyn qarşısında borcunu yerinə yetirməyi vacib sayan, atası şikəst olduqdan sonra bütün həyatını ona həsr edən gənc qadın haqqındadır. Rejissorun qurban kimi məhz qadını seçməsi təsadüf deyil. Çünki bizim cəmiyyətdə qız uşaqlarına təlqin edirlər ki, yaşlıların, kişilərin və azyaşlı qardaşlarının qayğısına qalmaq onların borcudur. Müəllif filmdə qadının tədrici psixoloji-mənəvi mutasiyasını göstərir. Atasının həyatı ilə yaşamağı seçən qadın şəxsiyyət böhranı yaşayır, vaxtından əvvəl qocalır və özünə qapanır.

Sahilsiz gecə (1989, Şahmar Ələkbərov) filminin qəhrəmanı Zübeydə vaxtilə seks işçisi olmuş, gününü əyləncələrdə keçirmiş, indi isə yaşlanmış, kənddə kimsənin sevmədiyi qadındır. Onun atası sovet hökuməti tərəfindən repressiya olunur, kimsəsiz qızcığazın zorlanması, ətrafın hadisəyə susması onun dramının başlanma nöqtəsi kimi göstərilir. Bununla da ekran əsərində Zübeydənin seçimi ictimai-siyasi səbəblərlə əsaslandırılır və rejissor onun faciəsinə ona biganə münasibət göstərən cəmiyyəti də şərik edir. Müxtəlif situasiyalar Zübeydənin keçmişi ilə assosiasiya yaradaraq yaddaşını təzələyir, indiki zamanda təhkiyənin hərəkətliliyi kəsilərək, fleşbək metodu ilə keçmişinə dönüşüylə onun portreti tamamlanır. Rejissor qəhrəmanın təkliyini tez-tez mərkəzə gətirir. Ətrafında adamlar, müsahibləri olsa belə,

kadrlarda Zübeydənin yalnızlığı qabardılır, o, qələbəlikdə belə təcrid olunmuş vəziyyətdədir. Zübeydə özünü dərk etmiş, keçmişinə rasional baxa bilən qadındır.

Gün keçdi (1971, Arif Babayev) melodramında əsmər Moskvada yaşayan, ailəli, hər cür rahatlığı və dəbdəbəli həyatı olan qadındır. Ancaq bu həyatında o, xoşbəxt ola bilmir, daim mənəvi sıxıntıdadır. Günlərin birində əsmər Bakıya qonaq gəlir, ilk sevgilisi ilə görüşür, mənəvi baxımdan rahatlıq tapır. Amma həyatını dəyişmək üçün iradəsi, cəsarəti çatmır. O, yenidən sevmədiyi ərinə qayıdır.

Təhminə (1993, Rasim Ocaqov) filminin qəhrəmanı Təhminə obrazı ədəbiyyat hadisəsi idi. Anarın 1969-cu ildə yayımlanan "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanındakı Təhminə obrazını vaxtilə ədəbi tənqid (onun simasında həmçinin milli cəmiyyət) birdən-birə qəbul edə bilmədi.[20] Təhminənin sərbəst seksual həyatını, çoxluğun əxlaq qaydalarına uymayan davranışlarını qəbul etmək mühafizəkar cəmiyyət üçün çətin idi, bu səbəbdən də o, təsəllini içkidə taparaq romanın sonunda ölür. Rasim Ocaqov isə *Təhminə*ni kino hadisəsinə, qadın dramına çevirə bilmədi. Təhminə niyə tənhadır, nədən onun mənəvi dəyərləri ilə ətraf arasında uçurum var, niyə özgələşmə yaşayır suallarına rejissor cavab vermir, onun mənəvi dünyasına daxil olmur. Çünki o, filmində Təhminənin sevgilisi Zaurun problemləri ilə məşğuldur.

Hüseyn Mehdiyev *Məkanın melodiyası* (2004) dramında bir məqama ötəri də olsa toxunur: personajlardan biri Rənanın iç dünyasını, həyat təcrübəsini ön plana çıxarıb ona anlayışla yanaşmaqla qadının azad seksual həyatına haqq qazandırır. Bununla da müəllif namus anlayışını cinsiyyət orqanı ilə eyniləşdirmir. Hərçənd Rəna obrazının üzərində də çox dayanmır. Çünki Mehdiyevin qəhrəmanı kişi, 80 yaşlı violençelist Muraddır.

Qadının özüylə və mühitlə konflikti müəyyən mənada *Burulğan* (1986, Eldar Quliyev), *Onun bəlalı sevgisi* (1980, Ziyafət

Abbasov) ekran işlərində də yer alıb.

Nəticə

Məqalənin əvvəlində qoyulmuş suallara cavab verməyə çalışdım ki, milli kinematoqrafiya yaranandan indiyədək kinomuzda qadın obrazları necə təsvir olunub, onların ailə və cəmiyyətdəki yerinə, roluna rejissorlar hansı rakurslardan baxıblar. Əsrin əvvəllərində sovet hakimiyyətinin təşəbbüsü ilə mübariz və güclü qadın obrazları yaradıldı. Sonrakı illərdə isə qadın adət-ənənələr çərçivəsinə sıxışdırıldı, bir növ kişilərin hakimiyyəti altına qaytarıldı. Müxtəlif illərdə lentə alınan ekran əsərlərində Azərbaycan qadınının emansipasiyası çərçivələndi, o, həm zorla ailənin namus daşıyıcısına çevrildi, həm deyingən kimi təsvir olundu, həm də zorakılığa məruz qalsa da, günahkar bilindi və kişidən çox onun xəyanəti sorğulandı. Ayrı-ayrı filmlərdə yer almış qadın hekayələri digər süjet xətlərinin kölgəsində görünməz oldu. Sovet hakimiyyəti dağılandan sonra da, yeni formasiyaya keçid və müstəqillik dövründə yeniləşən dəyərlər belə qadın mövzusuna münasibəti radikal dəyişmədi, müasir dövr kinosunda da yeni qadın tipləri ekranda görünmədi.

Milli kinomuzda qadın daha çox ikinci plandadır, hadisənin mərkəzində yox, periferiyasında, kişinin həndəvərindədir və onun həyat hekayəsinin tərkib elementidir. Yalnız bir neçə filmdə qadınlar əsas personaj oldu ki, bu da 120 yaşlı milli kinomuz üçün say etibarilə çox azdır. Ümumən isə kişi rejissorlar qadın personajların düşdüyü situasiyaları, onların vəziyyətinin mənəvi-psixoloji kontekstini araşdırmır, yalnız hadisələri səthi müşahidə edir. Yazıdan göründüyü kimi, əksər filmlərdə rejissorlar qadına münasibətdə cəmiyyətdəki mühafizəkar ovqatı təsvir ediblər. Eyni zamanda, kino sənətinin imkanlarından yararlanaraq cəmiyyətin mövqeyinə şərik olduqlarını büruzə veriblər və mövcud vəziyyətə bəraət qazandırıblar. Hərçənd bəzi rejissorlar adət-ənənələrə və mühafizəkarlığa tənqidi yanaşıblar. Bununla belə, hətta həmin filmlərin əsas qəhrəmanları da kişilərdir.

Mövzu üzərində işləyərkən bir sıra zəruri suallar açıq qaldı: niyə Azərbaycan kinosunda qadın məsələsi, onun problemləri çox az filmdə mərkəzə gətirilib və gözardı edilib? Müşahidə edilən kişimərkəzçi tendensiyanın daha hansı səbəbləri var? Niyə təqdim olunan qadın obrazları əziləndir, çərlədəndir və yarımçıq, ötəri işlənir? Niyə kinomuza əsrin əvvəllərində olduğu kimi yeni, güclü, müstəqil qadınların hekayələri gətirilmir? Yaxud qadının ailədə fiziki və psixoloji zorakılığa məruz qalması, ikinci statusda olması, xüsusən əyalətlərdə azyaşlı qızların evləndirilməsi, selektiv abort, qadınlara müxtəlif səviyyələrdə seksist münasibət, qadına qarşı zorakılıqda qadınların da rol oynaması kimi problemlər çağdaş kinomuzda araşdırılmır? Başqa bir düşünüləsi məqam milli kinomuzda sovet dövründən bu yana qadın rejissorların həddən artıq azlığıdır. Qeyd etdiyim suallar təkcə kinoşünaslıq sahəsi üçün yox, eyni zamanda kulturoloji, sosioloji və tarixi aspektlərdən yanaşılan araşdırma tələb edir.

[1] Aygün Aslanlı, “Almazdan Ümbilnisəyə”, xeber365.com, 2015

[2] Aliyə Dadaşova, “Fahişədən ögey anaya qədər”, https://kulis.az/news/5749

[3] “Müsavatçı” obrazının sovet kinosunda və ədəbiyyatında mənfi məzmunda təqdimatı həmin dövr norma idi. Onu da nəzərə alaq ki, film inqilabi hərəkatın fəallarından biri – sovet hakimiyyəti qurulandan sonra Bakıda mühüm vəzifələrdən birini tutmuş Pavel Blyaxinin ssenarisi əsasında çəkilib.

[4] Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi: 2 cilddə, I c., Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1967

[5]Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi: 2 cilddə, I c., Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1967

[6]Aydın Kazımzadə, “Azərbaycanda kino işinin təşkili.” Mədəniyyət, 10, 2011. http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2011/avqust/195124.ht

m

[7] Ibid.

[8] Əli Bayramov adına Qadın klubu Bakıda yaradılmış ilk qadın klubu idi. Klubda qadınlarla söhbət aparılır, yığıncaqlar keçirilir və onlar klubdakı tikiş emalatxanasına cəlb olunurdular.

[9]Aydın Kazımzadə, "Kinomuzun *İsməti*." Kaspi, 22-23, 2014. http://www.anl.az/down/meqale/kaspi_az/2014/mart/359575.htm

[10] XX əsrin əvvəllərində Rusiyada Qırmızı Ordunun komandiri. Ölümündən sonra Çapayev cəsarətin, qorxmazlığın simvollarından biri olmuşdu.

[11] Aydın Kazımzadə, "*Almaz* – 75." Mədəniyyət, 10, 2011. http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/2011/aprel/169539.htm

[12]Azərbaycanfilm http://www.azerbaijanfilm.az/haqqimizda/22-azrbaycanfilmin-qsa-tarixi.html

[13]Tehran əlişanoğlu, "Milli nəsrdə Azərbaycan obrazı" kitabı, Elm və təhsil nəşriyyatı, 2017

[14]Tehran əlişanoğlu, XX əsr Azərbaycan nəsrinin poetikası, Elm nəşriyyatı, 2006

[15]Məsul əlioğlu, *Darixan Adamlar* (seçilmiş əsərləri). Təhsil nəşriyyatı, Bakı, 2018. https://ia802908.us.archive.org/9/items/DarixanAdamlar2018/Darixan%20adamlar%20-%202018.pdf

[16] Elçin əfəndiyev, *İlyas əfəndiyev: Şəxsiyyəti və Sənəti* https://rc32.ucoz.ru/publ/f_ndiyev_elcin_yaradiciligi_i_lyas_f_ndiyev_s_xsiyy_ti_v_s_n_ti_2/1-1-0-482

[17]Cəmil Həsənli, *Azərbaycan Sovet Liberalizmi . Hakimiyyət. Ziyalılar. Xal*q. (1959-1969). Qanun Nəşriyyatı, Bakı, 2018.

[18] Николаев А. Булат Окуджава: «Мы больны, мечемся в бреду» // Журнал «Столица». № 24.1992.

[19]Aygün Aslanlı, *“İkinci pərdə*: Günahkarlar, yoxsa qurbanlar?” https://azlogos.eu/ikinci-p%c9%99rd%c9%99-gunahkarlar-yoxsa-qurbanlar/

[20] Tehran əlişanoğlu, XX əsr Azərbaycan nəsrinin poetikası. Elm nəşriyyatı, 2006