

UOT: 791.43.

Ədilə Ağayeva
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Magistrant
e-mail: adelya888898@gmail.com

KİNO SƏNƏTİNDƏ MÜƏLLİF NƏZƏRİYYƏSİ VƏ ONUN AZƏRBAYCAN FİMLƏRİNDƏ TƏZAHÜRÜ

Xülasə: 1985-ci ildə Lümyer qardaşlarının ilk film nümayişindən sonra kinonun sənətin bir qolu olub-olmadığı müzakirə olundu və bu müddət ərzində kino, ifadə dilindən tutmuş texniki imkanlarına qədər bir çox cəhətdən inkişaf etdi. Bu prosesdə kino tədricən öz dilinə malik bir sənətə çevrildi. Bu kontekstdə filmləri kimin çəkdiyini insanların ayırd etməsinin mümkün olub-olmaması sualı müəllif nəzəriyyəsinin başlanğıc nöqtəsidir. Bu araşdırmada biz müəllif nəzəriyyəsinin inkişaf tarixini araşdıracaq və bu nəzəriyyənin dövrümüzə, eləcə də Azərbaycan filmlərinə uyğunluğunu müəyyənləşdirməyə çalışacağıq.

Açar sözlər: müəllif, nəzəriyyə, rejissor üslubu, filmlər, Azərbaycan kinosu

Müəllif (ing. auteur) nəzəriyyəsinə görə, kino – əsas yaradıcılıq proseslərinin rejissor tərəfindən həyata keçirildiyi sənət növüdür. Rejissor filmin ssenarisindən tutmuş tamaşaçıya təqdimatının hər mərhələsinə qədər bütün proseslərin təyinedicisidir və təkcə texniki bacarığı ilə deyil, həm də fərdi şəxsiyyəti ilə filmdə iz qoyur. Bu səbəbdən filmləri eyni üsluba malik olan, hər filmində fərqli bir şey söyləsələr belə, kimə aid olduqlarını anlama bildiyimiz rejissorlara “müəllif rejissorlar” deyirlər.

Müəllif nəzəriyyəsinin əsasları 1947-ci italyan tənqidçi Umberto Barbaro tərəfindən qoyulmuşdur. Barbaronun fikrinə görə, rəssam üçün fırça nədirsə, rejissor üçün də kamera odur. 1940-cı illərin sonlarında Fransa kinosunda yaranan yeni tendensiyalara münasibət bildirən “Kino dəftəri” (“Chaiers du Cinema”) yazıçıları Andre Bazan (André Bazin) və Aleksandr Astruk (Alexandre Astruc) kinoya rejissorun öz şəxsi baxışını əks etdirə biləcəyi bir sahə kimi baxmağı tövsiyə edirdilər. Belə ki, Fransua Trüffo (François Truffaut) 1954-cü ildə “Fransız kinosunda müəyyən bir tendensiya” (fr. “Une certaine tendance du cinéma fran-

çais”) adlı bir məqalə yazaraq bədii filmi rejissorun şəxsi hisslərini və düşüncələrini ifadə etmək üçün bənzərsiz bir vasitə olduğunu iddia etdi (1). Buna görə də rejissorun bir müəllif olaraq qəbul edilməsini təklif etdi. Trüffo müharibədən sonrakı fransız kinosunun tanış, boğucu psixoloji realizminə və fransız filminin öz əhatə dairəsi ilə məhdudlaşmasına – ilk növbədə, ədəbi adaptasiyaya qarşı çıxdı. Trüffo qeyd edirdi ki, fransız kinosunda yazıçılar filmin ən əhəmiyyətli elementinin sözlər olduğunu düşünür və rejissorun isə sadəcə ona bir görüntü əlavə etmək funksiyası daşdığını bildirirdilər.

“Kino dəftəri” tənqidçiləri Atlantikanın o biri tərəfinə, Hollivudda inkişaf etdirilən sənaye təcrübələrinə və Alfred Hiçkok (Alfred Joseph Hitchcock) və Hovard Houks (Howard Hawks) kimi rejissorlara müraciət etdilər. Müəllif studiya sistemindəki kommersiya təzyiqlərinə baxmayaraq, filmə öz möhürünü vura bilən adamdır; bu şəxs adətən rejissordur. Belə ki, yaradıcılığa İngiltərədə başlayan Hiçkok Amerikaya gələndən sonra belə Hollivudun sərt studiya sistemində öz dəst-xəttini qoruya bilmiş və öz üslubunu yaratmışdır. Kino nəzəriyyəçisi Andre Bazen (fr. André Bazin), müəllif nəzəriyyəsini, filmdən filmə inkişaf etməli olan bədii yaradıcılıq prosesində şəxsi faktorları da göz önündə tutan bir yol olaraq izah edir.

1948-ci ildə Astruk “Yeni avantqardın doğulması: qələm kamerası” (Birth of a new avant-garde: la camera-stylo) adlı məqaləsində kinonun da özündən əvvəlki sənətlər kimi tədricən ifadə vasitəsinə çevrildiyini bildirir. Burada Astruk soruşur: “Fərdlər həmin əsərləri kimin yaratdığını və kimin yazdığını ayırd edə bilirlərmi?” (2) Bu sual müəllif nəzəriyyəsi baxımından önəm kəsb edirdi.

Bu kinematoqrafiya ideyalarının zamanla yayılması və inkişafı ilə amerikalı kino tənqidçisi Endryu Sarris (Andrew Sarris) 1960-cı illərin əvvəllərində bu nöqtəyi-nəzəri “müəllif nəzəriyyəsi” (“auteur theory”) adlandırdı və rejissorun öz filmlərində “tanına bilən şəxsiyyət”ə sahib olması lazım olduğunu müdafiə etdi. Endryu Sarris “Müəllif nəzəriyyəsi haqqında qeydlər, 1962” adlı essəsində Hollivud kinosunun Avropa bədii kinosundan daha çox öyrənilməyə layiq olduğunu bildirir; onun fikrinə görə, Hollivud, istehsal etdiyi filmlərdə mövzuların, strukturun, hekayənin və estetikanın müəyyən edilməsinə və öz növbəsində rejissorun şəxsiyyətinin nümayişinə imkan verirdi (3).

Sarris iddia edir ki, Hollivud kinosu Avropa kinosu qədər üstün keyfiyyətlərə malikdir. O qeyd edirdi ki, Amerikadakı müəlliflərin tarixi həm də Hol-

livudun tarixidir. “Yaxşı filmləri yaxşı rejissorlar, pis filmləri isə pis rejissorlar çəkir” deyən, müəllif nəzəriyyəsini universitetlərdə bir konsepsiya kimi əsaslandıran kino tarixçisi və akademik Sarris müəllif rejissorluğunun meyarlarının üçölçülü olduğunu bildirdi. “Üç halqa” kimi vizuallaşdırıla bilən bu üç ölçünün xarici halqası filmin dilini praktikada tətbiq etmək bacarığı, başqa sözlə “texniki ustalığ”dır (technical competence). İkinci halqa, rejissorun seçilən bir şəxsiyyətə malik olması xüsusiyyətidir ki, bu da “fərdi üslub” (personel style) kimi müəyyən edilir; onun bütün filmlərində olan ümumi keyfiyyətlər, yəni rejissorun fərdi üslubu onun imzasına uyğun gəlir. Üçüncü - ən əsas halqa “daxili məna” adlanır. Daxili məna, rejissor fərdiliyi ilə onun materialı arasındakı gərginlikdən yaranır. Başqa sözlə, bu, rejissorun öz fəlsəfəsini konkretləşdirdiyi ardıcıl, vacib ifadənin fərdi hekayəsidir. Sarris, bu keyfiyyətlərə malik rejissorlar kimi O.Uels, Ç.Çaplin, K.Dreyer, R.Rossellini, L.Bunuel, R.Bresson və J.Viqonu göstərir.

İngilis tənqidçisi Piter Uollen (Peter Wollen) özünün “Kinoda işarələr və məna” (Signs and Meaning in the Cinema (1969)) kitabında strukturalist və semiotik nəzəriyyəni tətbiq etməklə tamaşaçılar tərəfindən qurulan rejissor şəxsiyyətinin bu mövqeyini təcəssüm etdirir (4). Kinoya strukturalist nöqtəyi-nəzərdən yanaşan Uollen rejissorun filmə təsirinin məhdud olduğunu bildirib. O, filmin vizual mənası, tempi, təkrarlanan motivlər ilə qiymətləndirilməli olduğunu müdafiə edərək, filmdəki təzadların üzə çıxarılmasının vacibliyini ortaya qoyub. Uollen uzun karyerası olan rejissorlar - xüsusən Hovard Houks və Con Ford yaradıcılığını müəllif kriteriyalarına uyğunluğunu qeyd edir. Onun fikrinə görə, otuz il sonra Stiven Spilberq və ya Vudi Allen artıq müəllif sayıla bilər; lakin, məsələn, eyni üslubda film çəkməyə davam edən Kevin Smit və ya Spayk Li üçün bunu demək hələ çox tezdir.

Bu sadalanan kriteriyaları özünə vəzifə kimi qəbul edən və bu əhəmiyyəti davam etdirərək müəllif anlayışını layiqincə təsdiqləyən rejissorlardan Stenli Kubrik, Federiko Fellini, Yasudziro Odzu, Andrey Tarkovskinin adını çəkmək olar. Müasir dövrümüzdə isə Yorqos Lantimos, Lars von Trier, Terrens Malik, Pedro Almodovar, Devid Linç kimi rejissorların filmləri öz dəst-xətti ilə diqqət çəkir.

İncəsənətin digər istiqamətləri ilə yanaşı, kinoşünaslıq, əsasən də kino nəzəriyyəsi sahəsinin inkişafında çatışmazlıqlar və boşluqlar olduğunu qeyd edə bilərik. Azərbaycan kinosunda müəllif nəzəriyyəsi haqqında ən dəyərli fikirləri

Aydın Dadaşov, Aydın Kazımzadə, Əlisəfədr Hüseynovunun səsləndirdiyini düşünürük.

“Teatr-kino problemləri” (2008), “Rejissorluğun üslub problemləri” (2010), “Müasir Azərbaycan kinosu” adlı monoqrafiyaların, “Kinoşünaslıq” (2009) dərsliyinin müəllifi olan Aydın Dadaşov dünya kinosu kontekstində rejissorluq, üslub problemlərinə toxunur, eyni zamanda Azərbaycan kinosunun keçmişinə nəzər salaraq mövcud problemlərdən danışır.

“Rejissorluğun üslub problemləri” (2010) əsərində “Yaradıcı təxəyyüldən keçən gerçəklik, məhdudiyyətə məruz qalmadan bədii ifadəsini tapdıqda fərdi üslubunu əks etdirdiyi müəllifin psixoloji portretini də yarada bilir” deyən kinoşünas, kinodramaturq Aydın Dadaşov qeyd edir ki, fərdi üslubu olmayan rejissor, həyat hadisələri və əsərin strukturunun kor-koranə şəkildə təkrarı kimi ifadə edir (5). Və müəllifin bədii ifadəsini tapmadığı əsərdə öz yalançı üslubunu qabartmaq cəhdi onun intellektual deyil, fizioloji portretini üzə çıxarır. O, fərdi üslubu rejissor yaradıcılığının ən üstün səviyyəsi hesab edərək bildirirdi ki, bu hətta təsvir edilən hadisələrə rejissorun qarışmamaq imkanı verir, yəni rejissor prosesləri kənardan idarə edir. Fərdi üslubdan məhrum müəllif isə mövzu ilə problem, süjet ilə fabula əlaqəsini, əsərin ideyasını və ali məqsədi itirir. Beləliklə ümumiləşdirərək demək mümkündür ki, fərdi üslub müəllifin ətraf aləmə münasibətinin meyarına çevrilir.

Azərbaycan kinosunun inkişaf tarixini, rejissorların üslubunu, toxunulan mövzuları bilavasitə sovet dövrünün ictimai-siyasi fəaliyyəti ilə birgə təhlil etmək mümkündür. Lakin sovet dövrünün dəmir barmaq siyasətinin sənətdən də kənar keçmədiyini göz önündə tutsaq deyə bilərik ki, bu sahədə də sənətkarlarımızın yaradıcılığı məhdudlaşdırılmış, filmlər rejissorların əlindən alınmış, senzuraya məruz qalmış, bəzən isə filmdə əsas vurğunun olduğu kadrlar filmdən çıxarılmışdır (məs. “Dəli kür” filmi). Bu isə Azərbaycanda rejissorların özlərini müəllif kimi təsdiq etməsi önündə əngələ çevrilmişdir. “Total, avtoritar rejimlərdən fərqli olaraq demokratiya mühiti azad fikrin təminatına çevrilir” (6) deyən Aydın Dadaşov, cəmiyyətin fəal vətəndaşı olan müəllifin dövrün bədii şərhini verərkən, gözəlliyə, yaxud eybəcərliyə münasibətini bildirərkən ətraf mühitdə baş verənlərə reaksiyasını bildirməyinin vacibliyini də vurğulayır.

Sovet dövründə filmlərimizin əksəriyyətində rejissorlar şəxsiyyətə pərəstiş mövzularını əks etdirirdi. “Əslində mövzunun açılışı şəxsiyyətə yox,

problemə yönəlməlidir”. A. Dadaşov insanları ideallaşdırmağın xəstə mühitə xas olmasını bildirir, mövzunu əsas götürərək filmdə bir neçə problemə toxunulmağını peşəkarlıq səviyyəsinin aşağı olmasının göstəricisi olduğunu bildirirdi.

Lakin bununla belə öz dəsti xətlərini yarada bilmiş bir çox rejissorumuzu heç şübhəsiz ki, öz fərdi şəxsiyyətlərini, nəzər nöqtələrini çəkdikləri filmlərdə nümayiş etdirə bilmişlər. 60-70-ci illərdə Arif Babayev və Həsən Seyidbəyli öz üslubu ilə milli kinomuzda müəlliflik anlayışını möhkəmləndirmişdir. “Sən niyə susursan?” (1966), “O qızı tapın” (1970) filmlərinin müəllifi olan Həsən Seyidbəylinin bütün filmlərində ümumi bir ahəng hiss olunur ki, bu qəhrəmanların daxili aləmini açmağa yönələn xətlər, milli dəyərlərə üstünlük, insan mənəviyyatının dərinliyinə enməkdir. İçərişəhərdə doğulub böyüyən, “Uşaqlığın son gecəsi” (1970), “Gün keçdi” (1972) filmlərinin rejissoru, 54 illik həyatında 9 film çəkən Arif Babayev isə “insan və zaman”, “şəxsiyyət və cəmiyyət” mövzularına toxunmuşdur.

1970-ci illərin sonlarında və 1980-ci illərdə Azərbaycan kinosunda mənəvi-əxlaqi problemlərə diqqət daha da artmışdır. Rejissor Rasim Ocaqovun filmlərində mürəkkəb psixoloji vəziyyətlər, əsl insan ləyaqəti ilə əlaqədar müşahidələr, xudbinlik, sərtlik, mərhəmətsizliyə qarşı etiraz kimi mövzulara meyl güclüdür. Postsovet kinosunda əks olunan əsas mövzular və ona münasibətdə rejissorun yaradıcı azadlığı məsələsi isə Azərbaycan kino tənqidində ayrıca iş kimi araşdırılmayıb. 1988-1996-cı illəri əhatə edən dövrdə hakimiyyəti sərt ironiya ilə tənqid hədəfinə çevirən yenilənmiş komediyalardan, Stalin dövrünün problemlərinin təsvir olunduğu dramlardan bəhs edilmişdir.

Sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru, kino nəzəriyyəçisi, kinonun poeziya ilə əlaqəsini Azərbaycanda ilk dəfə araşdıran Əlisəftər Hüseynov, “Kino: yuxudan reallığa” (1998), “Kino və poeziya” (2000), “Kinsonun fəlsəfəsi” (2019) kitablarının müəllifidir. İncəsənətin digər nəzəri istiqaməti ilə müqayisədə kinomuzun, bilavasitə kino nəzəriyyəsinin zəif olması fikri ilə razılaşan Ə. Hüseynov, ümumilikdə kino sahəsindəki texnoloji inkişafı və təcrübələri kinonun estetikasına qarşı çevrilən bir nüans kimi qəbul edərək bunun kinonun qavranılması prosesinə mane olacağını bildirir (7). O, milli kinomuzun əsas problemlərindən biri kimi bu sahədə mühafizəkarlığın hələ də aradan qalxmamasında görür.

“Kino” qəzetinin və “Film” jurnalının baş redaktoru, kinoşünas Aydın KazıMZadə “Kino tək rejissor və aktyorlardan ibarət deyil, burda elə sahələrin

adamları var ki, onlar universitet bitirmirlər, 20-25 il işləyəndən sonra o sahənin ustadları olurlar” fikirlərini səsləndirərək müəllif kimi püxtələşmək üçün təcrübənin vacibliyini vurğulayır (8).

“Ənənəvi olaraq sənət əsəri müəllifin təxəyyülünün məhsulu kimi qəbul olunur və de-yure olaraq da hər bir əsərin üzərində müəllif hüququ olduğunu inkar edə bilmərik.” (9) “XX əsr. İncəsənət”, “Kino sənətkarları” məqalələrinin müəllifi, ssenarist, kino redaktoru Nadir Bədəlov bildirir ki, əgər müəllif siyasətindən bir qədər kənarlaşsaq, cəmiyyətə öz təsirini göstərə bilən sənət əsərlərinin əsl müəllifinin dövr, tarixi mərhələ, sosial mühit, bunların cəmi olaraq ən ümumi mənada ideologiyasının olduğunu görə bilərik.

Postsovet dövründən sonrakı durğunluq dövründən sonra isə Azərbaycan kinosu tədricən dirçəlməyə başlamış, müxtəlif festivallarda qazandığı nailiyyətlərlə kino sənətinə öz töhfələrini vermişdir. Müasir Azərbaycan kinosunda Mədəniyyət Nazirliyinin maliyyələşdirdiyi və fərdi studiyaların istehsal etdiyi filmlər aktual mövzulara sərbəst yanaşması ilə seçilir. Müasir dövrdə İlqar Nəcəf, Elçin Musaoğlu, Hilal Baydarov, Rüşad Həsənov kimi rejissorların filmləri özünəməxsusluğu ilə seçilir. Belə ki, İlqar Nəcəf filmlərində fərdlərin psixologiyasını işləməyə cəhd edirsə, Hilal Baydarovun filmlərində daha çox ana obrazı ön planda verilir. Fərdi dəst-xəttə sahib olan bu rejissorların filmlərində bəzən festivallarda iştirak üçün hesablanmış mövzular, Azərbaycan mühitinə qərb baxışı müşahidə edilir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Movies and Methods, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1976
2. “Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle”. Gökhan Aşçı, İstanbul 2019
3. Sarris, A. 1962. Notes on The Auteur Theory in 1962. 1st ed. New York.
4. “Sinemada göstergeler ve anlam”, Peter Wollen, Metis Yayınları, 2004
5. Aydın Dadaşov Rejissorluğun üslub problemləri “Elm və təhsil”, Bakı – 2010
6. Aydın Dadaşov “Rejissorluğun üslub problemləri” “Elm və təhsil”, Bakı – 2010
7. “Kinomuzun yeniləşməyə ehtiyacı var”, Sevinc Mürvətoğlu, 525-ci qə-

zet. - 2009. - 1 iyul.

8. "46 ildə 111 illik Azərbaycan kino tarixi" Şamıyev F. Mədəniyyət. - 2009. - 17 iyul

9. <https://edebiyatqazeti.az/news/incesenet/4277-kino-ve-ideologiya>

Адила Агаева

АВТОРСКАЯ ТЕОРИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЕ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ФИЛЬМАХ

Резюме: После первого показа фильма братьев Люмьер в 1895 году обсуждался вопрос о том, является ли кино отраслью искусства, и за это время кино развивалось во многих направлениях, от языка выражения до его технических возможностей. В этом процессе кино постепенно стало искусством со своим языком. Вопрос о том, могут ли люди различать, кто снимает фильмы в этом контексте, является отправной точкой для авторской теории. В этом обзоре мы рассмотрим историю развития авторской теории и определим соответствие этой теории к современности, а также азербайджанским фильмам.

Ключевые слова: автор, теория, режиссерский стиль, фильмы, Азербайджанское кино.

Adila Agayeva

AUTHOR'S THEORY IN CINEMA AND ITS MANIFESTATION IN AZERBAIJANI FILMS

Summary: After the Lumiere brothers' first film screening in 1895, it was debated whether cinema was a branch of art, and during this time cinema developed in many ways, from the language of expression to its technical capabilities. In the process, cinema gradually became an art with its own language. In this context, the question of whether it is possible for people to distinguish who made films is the starting point of the author's theory. In this study, we will examine the history of the development of the author's theory and examine the relevance of this theory to our time, as well as to Azerbaijani films.

Key words: auteur, theory, a director's style, films, Azerbaijani cinema.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 03. 01. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

professor Əli Əmirli