



Əkbər ƏLİOĞLU,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Ə.Hüseynovun 2022-ci ildə "Vətən" nəşriyyatında çap olunan "Bu kino ki, var..." kitabı diqqətimi xüsusilə cəlb etdi. Kitab haqqında olan lakonik düşüncələrimə onun annotasiyası ilə başlamaq istəyirəm: "...Əlisəfərd Hüseynov yeni kitabında bizə tanış olan filmlərə bir qədər fərqli rəkrardan nəzər salır; ayrı-ayrı epizodlarda, replikalarda şifrlənmiş bədi-estetik informasiyanı üzə çıxarır, bu kontekstdə kinonun fəlsəfəsi estetikası ilə bağlı orijinal elmi-nəzəri sonunlara çıxır və göstərir ki, ekran əsərlərində çatdırılan informasiyanı düzgün qavramaq üçün onlara işarələrdən qurulmuş bədi tekst kimi yanaşmaq zəruridir".

Kitabın ümumi mətni bu annotasiyanı dəqiq bir mükəmməlliklə doğrultduğundan müəllif bir daha estetik-kinoşünas kimi nəzərimdə daha da böyüdü. Onun yaradıcı təkəkkürlü məntiqi hökmlərinin dərinliyinə fəlsəfi bir ovqatın da qatıldığı "Həsən Məmmədov", Kino-yuxudan realığa", "Kino və poeziya", "Kino terminlərinin izahlı lüğəti", "Kinomuzda Anar fenomenini", "Kinoşünas fəlsəfəsi" və s. kitablarından belə idim. Ədəbiyyatşünaslıq məsələləri əslimin səliqəsinə biçildiyindən onlar haqqında yazmaqdan vaz keçmişəm. Bu dəfə isə susa bilmədim.

"Bu kino ki, var..." öncədən düşünülmüş şəkildə elmi-akademizmdən bir qədər kənar məzmun və üslubda yazılıb. Kitabda oturaqlaşmış mətnlər öz səviyyələrinə görə bunu məntiqi cəhətdən də bir daha təsdiq edir. Buna görə də məqalələrin oynaq publisistik bir ovqat, üslub üzərində köklənməsi də bizə töbi göründü. Bununla belə orijinal tapıntılar üzərində gəzən yazılarda mühakimələrin məntiqiyyəti, dil baxımından semantik sistemini çəkişliyi onların elmi-nəzəri çəkişliyi yüklənməsinə də dəlalət edir. Bu nöqteyi-nəzərdən qeyd edək ki, əsasən kiçik həcmli bu məqalələr toplusu, məqsəd böyüklüyü, yeni fikir zənginliyi, məzmun gözəlliyi baxımından oxunaqlığı və əhəmiyyətini artımlı etmişdir. İndi isə fikirlərimizi bir neçə məqaləyə müraciətlə əsaslandıraraq.

Kitabdakı ilk məqalə "Sehirli xalat" - nəzarətdən çıxması kədr və "Şokolad məsələsi" adlanır. Burada, töbi ki, söhbət "Sehirli xalat" filmi üzərində qurulub. Filmin insanın kosmosa uçuşundan iki il sonra ekranlaşdırıldığı çoxumuza məlumdur. Bu o dövr idi ki, "fentezi janrının təməl prinsiplərinə çevrilən zaman daxilində geriyyə və

"BU KİNO Kİ VAR..."

yaxud mətnaltı işarələrin diktəsi

irəliyə hərəkət, Ayın səthinə enmək ehtimalı lomo mövzular hələ kinoya ayaq açmamışdı". Belə bir zaman kəsiyində "Süjeti keçmiş və gələcəyə səyahət motivləri üzərində qurulmuş bu filmə isə kinoda ilk dəfə Ay bir məkan kimi kəşf olunur, göz önünə gətirilir, filmin qəhrəmanları onun səhində personajların birinin dili ilə desək, "keçi kimi atılıb düşürlər" - deyən müəllif bundan sonra əsas məsələyə adlayır; fağır kişiylə xanım dialoguna təqdim edir. Fağır kişinin "Ədalətli xan, mən 40 ildir bu sarayın yanından keçib işə gedirəm və hələ mənə buradan keçmə deyən olmayıb. - Xan: Demək, sən təsdiq edirsən ki, saraya qəsdən yaxınlaşmısan..." yeğin ki, yaxşı xatırlayırsınız. Bu kiçik mətdə çoxumuzun, bəlkə də hamımızın ağına gələn üç detallı müəllif qarışıqlaşdıraraq filmin uğuruna yönəldir. "Ədalətli xan" ifadəsinin sovet rejimi fonunda siyasi çəkisini göstərir: sovet rejimi hara, "ədalətli olmağa borclu xan" hara. İkinci yorumunu fağır kişinin səsinin intonasiyası, üz, sifət cizgiləri üzərində quran sənəşünas epizoda "pis yerdə axşamladığını gören kişi sadəcə canının hayındadır. "ədalətli xan" ifadəsi isə suda batan adamın saman çöpündən yapışmasından başqa bir şey deyil!". - deyər tapıntısını bəyan edir. Üçüncü anlamda isə müəllifin sensasion tapıntısı (Qeyd edək ki, kitabdakı mətnlərdə kiçik epizod və ştrixlər üzərində qurulan bütün qənaətlər sensasion səviyyəsi daşıyır) aşağıdakı şəkildə gerçəkləşib:

"Fağır kişinin səsindeki yalvarış, ələcsizlik nidaları "ədalətli xan" kitabına qarşı sübut edir ki, bu epizodun sonunda - ölüm ərəfəsində kükrəyib xana qarşı "üsyən" etmə də, əslində bu məqama qədər öz canını xilas etmək naminə xanın güngörməzindən də öpməyə hazır idi...". Əlacın yoxdur, bu tapıntıların üçünü də realıq kimi qəbul etməkdən başqa çıxış yolu tapa bilmirəm. Və belə də müəllifin iti və dərin fəhmi filmin bədi tərtibatına nə qədər əhəmiyyət böyüklüyü, təsir gücü gətirdiyini mütləq dəyərləndirməli, "qarşıdakının kim olduğunu" öz çəkisində qəbul etməli olursan. Məqalənin gücü, siqləti bununla təyin olunmalıdır.

İndiyədək düşüncəmizdə "Arşın mal alan" in baş qəhrəmanları olan Əsgər və Gülçöhrə müsəbət obrazları kimi yaşamaqda idi. Bəs niyə idi? Cavab olaraq "Azad məhəbbət, yoxsa tacir təkəkkürü?" məqaləsinə müraciət edək. Və ondan başlayaq ki, Üzeyir Hacıbəyov 1938-ci ildə qələmə aldığı "Arşın mal alan" haqqında qeydlərim "məqaləsində "Əsgərdən yeni ideya gözləməyin, onu azad fikirlə cəmiyyətin nümayəndəsi kimi qələmə verməyin" səhv olduğuna xüsusi vurğulayırdı", - deyər müəllif fikrinə davam edərək yazır ki, Ədibin "Seçilmiş əsərləri"ne yazılmış "Ön söz"də "Arşın mal alan"da yeniliyi, yeni və mütərəqqi əxlaqi dəyərləri ifadə edən qəhrəmanlar diqqət mərkəzindədir" hökmü ilə ədibin öz halalca əsəri barədə dediyi fikirlər təkzib olunur". Bu əksliyə onun münasibəti necədir. Yəni də Əlisəfərdin özünə müraciət edək: "Əs-

linde "Qız almaq mal almaq kimi bir şeydir. Malın pisi, yaxşısı olduğu kimi qızın da yaxşısı, pisi olur" - deyər fikirləşən Əsgər, bütün günü gedəcəyi oğlanın fiziki görkəmi - keçəl, qotur, cavan olub-olmaması sarıdan niğarənçılıqda keçən Gülçöhrə bir medalın iki üzüdür... Məşədi İbad demişkən, bilmək istəyir ki, aldığı qız verdiyi pullara dəyəri. Gülçöhrə Əsgərə vurulandan sonra öz seçiminə "Arşın malçı da tacir kimi bir şeydir. O da alır, satır" sözləri ilə bəraət qazandımağa çalışır, ona məhəz "sir-sifətinin yaxşı olduğuna, cavan olduğuna" görə vurulduğunu gizlətmir. Qəhrəmanların bu cür əxlaq düşüncə sahibliyinə yalnız bu cür qiymət vermək olar: "Elə isə bu obrazların boynuna "yenilikçi", "mütərəqqi əxlaqın daşıyıcı" missiyası qoymaq absurd deyilmə? Bəli, haqlı iradadır. Bəs filmi çəkənlər sovet imperiyasının çökməsi ərəfəsində niyə ədibin fikirlərini təftiş və təhrif ediblər? - sualına müəllifin cavabı birmənalıdır - "rejimin ideologiyasına yarımaq, necə dəyərlər, olmayan limondan limonad düzəltmək istəyirdilər".

Qeyd olunan əksliyi üzə çıxarmaq missiyası yalnız otuq yeddi il sonra yalnız Əlisəfərd Hüseynova nəşib oldu. Yəni də onun iti və dərin fəhmi filmə bizə çatmayan nüansları açılmaq üçün tutarlı söykəncəyimiz oldu. Burada müəllifin təkdiqqətçilik səriştəsi mənbələrə müraciət yönəmində gerçəkləşir. Və biz bu səriştəni təqdir edirik. Xatırladaq ki, filmə "tumanlıq parça" səhnəsi və Asyanın qapı deşiyindən Süleymanı seyr edəndə dediyi sözlər də sənəşünasın təhlil obyektinə çevrilmişdir. Yekun olaraq bildirir ki, Üzeyir bəy komediyada "hamı gülür və hamıya gülür" prinsipindən çıxış edərək Əsgəri, Gülçöhrəni, Asyanı da gülüş obyektinə çevirməkdən çəkinmir - karnaval gülüşü estetikasında - yeni qaravəlli, lətifə, məsxərə janrlarında olduğu kimi ayrı-ayrı "pis" "adamlara yox, içi özü qarışıq hamıya gülür". Bu gülüş yaratma üsulu bizə Mirzə Fətəli Axundzadə dramaturgiyasından, Mirzə Cəlil ədəbi simasından yaxşı tanışdır.

Kamil bədi mətn həm görünən, həm də görünməyən hissələrdən ibarətdir. Bu fikri Əlisəfərd müəllim namizədlik dissertasiyasının avtoferatında qeyd edib. Bu fikirlə bağlı prof. Ağakişi Kazımovun sualına müdafie zamanı cavabı belə olmuşdur: "Filmə biz ekranda nə görürüksə, o, mətnin üst qatı, yəni görünən hissəsidir. Lakin mətnin informativ yükü bununla bitmir - görünən ekran obrazları çox vaxt daha dərin qatlarda əlavə mənalara yaradılır mətnin gözə görünməyən 2-ci hissəsinə formalaşdırılır". Bu məsələ ədəbiyyatşünaslıqda çoxdan təsdiqini tapmış bir aksiomadır. Fəqət A.Kazımov rejissor olduğundan fikrin mahiyyəti ona çatmamışdı. Təbi ki, Ə.Hüseynov fikrini əsaslandırmaq üçün praktik olaraq Soltan bəylə Vəlinin köməkləşib pas atmış qılıncı qınından çıxara bilmədikləri epizoda söykənir. Söhbət kitabda özünə yer almış "Soltan bəy və Vəlinin canfəşanlığı, Ağakişi Kazımovun sualı və Oqtay Mirqasımovun "hakimliyi" məqaləsindən gedir. Məqalədə həmin hadisəyə praktik olaraq müəllif

yozum "bu epizod üst qatda gülüş doğuran tryuktur, alt qatda isə böylük etikətinin tənəzzülə uğramasına, süqutuna işarədir". Nəhayət, Oqtay Mirqasımova söz verilmək vaxtı çatanda dissertantın şərhinə - "Ağakişi müəllim, mən neçə ilin kino rejissoruyam, amma boynuma alıram ki, həmin epizoddakı işarənin, ejhəmin mahiyyətinə indiyə qədər o qədər də varmamışdım. Bu cavan oğlan onu üzə çıxararaq təhlil edibse, bizim üçün aydınlaşdırırsa, buna görə onu təqdir etmək yox, alqışlamağazıdır" - kimi dəyər vermişdir. Bu cür sensasion, dərin elmi əhəmiyyət kəsb edən mahiyyətə varma yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi kitabə daxil edilmiş bir çox məqalələrin mətnindən boylandırdı; həm üst, həm də alt qat areal birliyində. Diger məqalədə də "Yeddi oğul istərəm" filmində komsomol Cəlalın geyindiyi bəyzadə paltarını, "Axırncı aşırım" filmində Abbasqulu bəyin işlətdiyi "a gədə", "ay uşaq" sözlərini, "Yaramaz" filmində tualet qapısına vurulmuş mis lövhəni...teksti təşkil edən işarələr kimi saf-çürük edəndə onlar filmə sözlə deyilənlərdən, gözə görünənlərdən qat-qat artıq informasiya verməsi kimi səciyyətləndirilir. Müəllif digər məqalələrində adı çəkilən filmlərdəki qeyd olunanlarla bağlı geniş informasiyaların varlığı da kitabın sanbalını artıran aparıcı amillərdən biridir. "Hamam hamam içində..." məqaləsində "Dədə Qorqud" filmiylə bağlı müəllif təhkiyəsində qeyd olunanları bir daha görürük: "Dədə Qorqud" filmində bizdən yüz illər uzaqda at çapan Beyrəyin ruhu nə üçün XX əsr "musiqinin dili ilə danışır". Qeyd edək ki, "Bir qalının siri"ndə Kamran babanın sandıqçaya qoyulmuş "teksti" (nar,qıfıl,sim, qanlı daş) əlüstü "oxuması" və bunun əsasında "Burada üfüqlər sakitdir" filmindəki "hamam epizodu"nun xatırladılması da kitabdakı aparıcı motivlə səsleşməsinin nişanəsi kimi düşünülür.

Bizlər - adi tamaşaçılar həssaslıqla müasir film və serialları izləyərkən məkan və zamanla, çəkiliş obyektində mizanların məntiqisizliyini qəbul etmir, rejissor və assistentləri qınayır, hətta bəzən buraxılan səhvlərə görə onlara gütlürük. Əlisəfərd müəllimin axtarıclığı oxuculara gülüş əsiləmə hədəfindən uzaqdır. Kitabı oxuduqca bəzən məntiqisizliyin məntiqinin təsdiqi ilə də üzlaşırik. Əslində onun "Məntiqisizliyin məntiqi" yazısı "Əhməd haradadır" filmindəki oğullarını axtaran valideynlər və Zülümov obrazının üçlüyü fonunda məhəz bu amilin təsdiqi və həllini görürük. Müəllif "şərəfsizliyin anatomiyası" ni isə "Böyük dayağ" filmində Salman - Naznaz- Keləntər görüntüsündə çox dəqiqliklə bədi həllini açmışdır. Bizlər "bir bizim də qapımızı açasınız", "varam Naznaz xanımın plovuna" çağırış və iştahının anatomiyasının heqiqi mənə istiqamətlərinin fərqiyyə var bilmədiyimiz təqdirdə o, bu anatomiyamız təkəkkürün linza işığında böyüdürek bizlərə heqiqi mahiyyəti - şərəfsizliyin anatomiyasını açib göstərmişdir.

(Davamı 7-ci səhifədə)

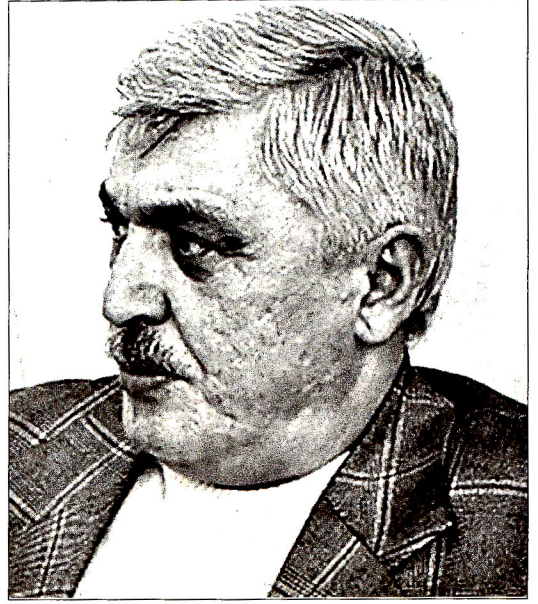
(Əvvəli 5-ci səhifədə)

Araşdırıcı kinoşünasın ən maraqlı və mətnin həcminə görə ən geniş yazısı "Heç kim ölmək istəmir" adlanır. Yeddi oğulun, Gəray bəy və Humayın ölümü aktları ilə sıralanan daxili mətn bölgülərində bir bolşevizmin ideologiya qəhrəmanlarının quldur və namərd psixologiyasının, Azərbaycan bəyliyi milli mentalitetinin həqiqi mahiyyətini, eşq və nifrətin bir sinədən hayqırışı səbəbiyyətini müəllif açıqlamalarında qəbul etməklə indiyədək "Yeddi oğul istəmə" komsomolçularının "qəhrəmanlığı"ni rədd etmək məcburiyyətində qalır. Daha doğrusu müəllif bu faktorlara məntiqi ardıcılıqla elə şərhlər vermişdir ki, biz onların həqiqiliyindən özümüzü yayındıra bilmirik.

Əlisəfdər axtarıclılıqdakı estetikliyin fəlsəfəsi daha dəqiq ifadəsini tapıb. Məqalədə müəllifin müsbət münasibətinin də varlığını görürük. Qanuni torpaqlarını əldən vermək istəməyən, şərəf və izzət nəfsini milli mənəviyyət kontekstində qoruyan və həm də mübarizə aparan Gəray bəy, günahsızlıq mücəssəməsi Humay və bir qədər də bəylik missiyasından ayrılma bilməyib qan çanağına təkbaşına qalxan və bəylik missiyasında ölümünü qazanan Cəlal obrazları da bu qəbildəndir. Komsomolçuların iç üzünü Mirqasım obrazının ölümü aktının yorumunda... təqdimatı fikrində daha açıq görürük. Haralı olduğunu bilmirəm, amma deyilənə görə, Tiflisdən Gəncəyədək qazamatlarda olub. Bəxtiyarın qəddarlığı, sonda isə müəmmalı düşüncəsi, jest və mimikasında mükəmməlliklə açıqlanmasını Həsən Məmmədovun, Azərbaycan bəyliyi-nin heysiyyət böyüklüyünü Həsənəğa Turabovun ünvanına yönəldilməsi iddiasında müəllif nə qədər haqlıdır. Fikirlərimizin əsaslığı daha dəqiq, inandırıcı olduğunu bir daha təsdiqləmək üçün yenidən məqaləyə müraciət edək: "Amma xeyr! Bəxtiyarın bu "məhəbbət-nifrət" oyunu onun azad-

səslənir: "Sovet hakimiyyəti qurulanadək bəylər mülklərində həyət-baca işlərinə baxanlara belə müraciət edirdilər". İkinci replikada isə "gədə" sözündəki qabarıq, hökm və üstünlük informasiyası bir qədər yumşaldılır, amma "uşaq" da elə "gədə"-nin tərs üzüdür, aşağı səviyyədə olan "əhəmiyyətsiz kimsə" anlamını verir. "Bərabərçilikdir, Kərbəlayi, hamımız insanıq" sözləri ilə "təbiiyləndirən" Abbasqulu bəy qəbul etdiyi davranış etiketini nə üçün məhz burada pozur". Bu akta müəllifin yekun nəticəsi belədir: Bu mənada Abbasqulu bəy daxilən öz keçmişini ilə tam vidalaşmamış bir şəxsiyyətdir və biz bütün film boyu onun jest və mimikalarında bunu görürük".

Kişinin namusunun papaq, arvad, at dilemması olması indi də xalqımızın mənəviyyət göstərici içini qoruyub saxlamaqdadır. Müəllif "Vay o gün-



"BU KİNO Kİ VAR..."

yaxud mətnaltı işarələrin diktəsi

lığının bəraəti faktoruna çevrilə bilməzdi və çevrilmir də. Ən azından ona görə ki, sevgi-məhəbbət məsələsinə ideoloji prizmadan baxan bu adamın ümumiyyətlə məhəbbət fəlsəfəsi yox idi.

Humayla Cəlalın məhəbbətinin ülviliyini duymayan, anlamadan, qiymətləndirə bilməyən, Humayı məhz sevdinə görə cəzalandıran bu adamın dost sevgisinə inanmaq olarmı?

Bəxtiyarın dost sevgisi o vaxt inandırıcı olardı ki, dostunu öz sevgisi və sevgilisi ilə birlikdə xilas etmək barədə düşünüyüdü, heç olmasa buna cəhd edəydi. Yoxsa eşşəyə gücü çatmayanda palanı döymək nə vaxtdan məhəbbətin, kişiliyin göstəricisi sayılıb?"

İdeoloji təsisatın gücündən doğan kabusdanmı, ya nadanlıqdanmı bunların fərqinə varan bir aydını ötən dövr ərzində görə bilmədik. Bu aydınlıq missiyası gec də olsa Əlisəfdər Hüseynovun üzərinə düşdü. Bu fakt isə onun əsl kinoşünas tədqiqatçı obrazını bir daha təsdiqləyir. Onun Gəray bəy haqqındakı son nəticəyə gəlməsi də bu səlahiyyət həddindədir: "Nə qədər paradoksal təsir bağışlasa da, Gəray bəyin gələcəyinin ekran ifadəsi var. O, son gülləsini öz ürəyinə sıxıb mübarizə meydanını mənəvi cəhətdən qalib kimi tərk edir, komsomolçu Bəxtiyara imkan vermirdi ki, onu öldürsün. Gəray bəyin ölümqabağı sarsıdıcı gülüşü və Bəxtiyara dediyi sözlər əslində onun tarixi bəraitinin başlanğıcı idi. Gəray bəy komsomolçulara ən azından kişi kimi ölüb, ruhən diri qalmaq dərsi keçdi!". Bu arada ağla belə bir fikir gəlir, görəsən, S.Vurğun poemasına "Bəyliyin mentallığı" adını versəydi. əsəri ekranlaşdıran Y.Səmədoğlu Gəray bəyi baş qəhrəman kimi təqdim etməyin yönünü müəyyənləşdirəydi, ata və oğulun taleyinə nə kimi "tarixi" fəci günahlar yazılardı?!

Azərbaycan kinosunda bəyliyin (Cahandar ağa, Gəray bəy, Abbasqulu bəy, Soltan bəy və s) anatomiyası Ə.Hüseynovun yorumunda birmənalı sınıxtı keçirir, daha dəqiq desək özünü doğrulda bilmir. Günah Əlisəfdərdə deyil, bəyliyin özündən gəlir. "Abbasqulu bəyin iki replikasına diqqət edək: "A gədə, kimsən!?", "Kimsən, ay uşaq" sözlərin dialektikası isə Əlisəfdər yorumunda belə

dən papağı dikəltməyə başımız" məqaləsində mülkədar-bəy ağalığının tək-tək fərdlərinin timsalında bu cür namus məsələsinə toxunmaqla Gəray bəy, Abbasqulu bəy ikiliyinin üçlük şəklində fərdi və ümumi əxlaqi kodekslərini açıqlayır. Cahandar ağanın Allahyarın arvadını qaçırarkən onun papağını-namusunu necə zərbə altına saldığına fərqinə varmaması çoxumuzun yaddaşında kök salıb yaşamaqdadır. Cahandarın papağının güllə ilə vurulub yerə salınması, bunun əvəzində onun Allahyarın "iti gözündən" güllə ilə vurması aktı Əlisəfdər qələmində" Cahandarın Allahyarın papağına atdığı səssiz güllələrdir - sadəcə bumeranq kimi dövr edib onun öz papağına deyir. Amma filmə heç də mütləq pis adam kimi təsvir olunmayan Cahandar ağa (Abbasqulu bəyin bu mənada bənzeri kimi Ə.Ə), nə yazıq ki, bu sadə həqiqəti sonadək dərk etmir. - kimi sonunclanb.

Biz "Bu kino ki, var..."ın bir neçə mətninin timsalında dəyərini açıqlamağa çalışdıq. Dəyər ölçüsünü şişirtməmək üçün digər məqalələrin üstündən ötdük. Ümidvarıq ki, oxucular maraq xatirinə onlar haqqında yenidən müəllif yorumuna əsasən fərdi düşüncələr axarına yönələcəklər.

Son olaraq qeyd edək ki, biz kitabda müəllifin müasir xarici ölkələrdə çəkilən filmlərə, müasir kinonun elmi-nəzəri və praktik arqumentlərinə fərdi münasibətini izləyə bildik. Nəticədə dünya təcrübəsinə bələdliyi olan və bu aspektdə müasir kinomuzun boy göstəricisini təyin edən Əlisəfdər Hüseynov bir daha nəzərimizdə nüfuzlu kino bilicisi kimi ucalır. Onun fərdi üslubunun yenilikçiliyi, bənzersizliyi və orijinallığı da cümlələrdəki semantik uyuşmaların yetərliyi də səriştəli qələm əhlinin sənətkarlıq səviyyəsindən xəbər verir; oynaq keçidlər, strix və detalların özəyində özünə xüsusi çəkərlik gətirir, oxucu kitabdan ayrılı bilmir. Eləcə də məqalələrə verilmiş başlıqlar da məzmun və üslub variyasyonları tam uyğunlaşdıraraq Əlisəfdər Hüseynov üslubunun bütöv göstəricisinə çevrilib. Ona növbəti yaradıcılıq uğurları dileməklə yazımıza son nöqtəni qoyuruq.