



SEVİLFANZİN

SEVILFANZIN

01/2023



Sevil Beynəlxalq Qadın Sənədli Film Festivalı
SEVİLFANZİN – Yanvar 2023

Qrafik tərtibat: *Mehrin Əlili*
İllüstrator: *Orxan Qarayev Elvella*
Redaktor: *Aygül Qurbanova*

Fanzinin üz qabığı Sİ vasitəsilə hazırlanıb

İÇİNDƏKİLƏR

04–06 — İndi, Burada: “Mənə Marianna De”

Toğrul Abbasov

07–09 — “Bal ölkəsi” – müşahidə sənədli film nümunəsi kimi

Elvin Musayev

10–18 — Mən necə rejissor oldum

Serqey Eyzenşteyn

19–21 — Nəsillərarası münaqişələr – kimdir günahkar?

Əfsanə Tahirova

22–27 — Vüsələ Hacıyeva ilə müsahibə

28–31 — “Yığıcılar və mən” sənədli filminə Aqnes Varda

Aygül Qurbanova

32–34 — Həyata dair kədər

Aliyə Dadaşova

35–36 —



İndi, Burada:

MƏNƏ MARIANNA DE

Toğrul Abbasov

LGBTIQ+ obrazların ağ pərdədə görünməyi kinematografiyanın özü ilə yaşıddır. 1895-ci ildə "qatar stansiyaya yaxınlaşıb" ilk filmin müjdəsi verildəndə, William Dickinson da Edison şirkəti adından The Gay Brothers (Gey Qardaşlar) filmini çəkmişdi. Filmdəki iki oğlanın vals rəqsi, kinoda ilk kuir vizuallarından biri sayılır. Ancaq bu film, LGBTIQ+ obrazların kinoda gülüş vasitəsi kimi istifadə edilmə ənənəsinin də ilk filmidir. Bir başqa ifadə ilə, tarix köhnədir, amma LGBTIQ+ obrazlardan "gülüş fəndi" istifadəsi olaraq.

Daha sonra dünya kinosunda senzura qanunlarının da aktivləşməsi ilə birlikdə LGBTIQ+ obrazlar ya görünməzlik tülü ilə örtülüb, ya da 1930-40 – cı illərdəki kimi əsas kişi obrazın "feminen dostu" olaraq yan rolda yenə də gülüşə

xidmət edib. 1950-60 –cı illərdə isə LGBTIQ+ obrazlar əsasən fərdi çöküşün, depressiyanın, narkotikanın girdabında boğulan, qaranlığın təmsilçisi rolunda olub. Yeni 1960-cı illərin sonlarına kimi meynstrim kinematografiyada kuir təmsillər ya gülüşün, ya qorxunun ya da yazıqlığın ifadəsi olaraq vizuallaşdırılıb. 1960-cı illərin sonundan etibarən isə ağ pərdədə daha dolğun LGBTIQ+ obrazlarla rastlaşmağa başlayırıq. Bu, həm də kuir kinonun ilk mərhələsi sayıla bilər. Amma 1980-ci illərdə feminizmin üçüncü dalğasının və daha sonra kuir nəzəriyyəsinin inkişafının təsiri ilə 1990-cı illərdə "yeni kuir kinosu"-nun da səhnəyə çıxdığına şahidlik edirik.

Yeni kuir kinosunda video işlər, sənədli yaxud bədii-sənədli filmlər, bir sözlə hibrid strukturlu vizuallaşdırmalar

xüsusi yerə sahibdir . Həm meynstrim filmlərdən uzaqlaşaraq müstəqil filmlər çəkə bilməyin yolu olaraq, həm də kuir həyatların, yaxud həyatlarımızın kuir məzmununun həqiqətinə yaxınlaşmağın ən doğru yolunun məhz bu struktura malik filmlər olduğu düşünülərək, rejissorların şüurlu şəkildə bu tərzlərə müraciət etdiyini dəyə bilərik. Yəni bədii təxəyyülün təhriflərinə imkan verməmək, həqiqətlə olduğu kimi baş-başa qala bilmək, hər şeyi və hər kəsi sahib olduğu həqiqət içərisində adlandırma bilmək üçün. Mariannaya, Marianna deyə bilmək üçün...

Polşalı rejissor Karolina Bielawska-nın 2015-ci ildə ərsəyə gətirdiyi və 3-cü Sevil Beynəlxalq Qadın Sənədli Film Festivalında izlədiyimiz, trans qadın Mariannanın kimlik inşasını mərkəzə yerləşdirən Mənə Marianna De filmi, məhz yuxarıda qeyd etdiyim – rejissorun Mariannanın həyatının həqiqətinə hibrid sənədli filmə yaxınlaşa biləcəyi fikrindən doğulub. Filmin nümayişindən sonra rejissorla olan müzakirədən öyrənirik ki, əslində o, əvvəl bədii film çəkməyi düşünürmüş. Amma Mariannanı tanıdıqca, özündə bədii elementlər də daşıyan sənədli film çəkməyə qərar verib. Mariannanın həqiqətinə yaxınlaşmaq, onun özünün iştirakı olmadan başqası tərəfindən təmsil olunaraq bu həqiqətlə üz-üzə gəlmək, rejissora imkansız görünüb.

Film, bir teatr səhnəsi quruluşunu xatırladan görüntü ilə başlayır. Səhnənin ortasına bir stol və qarşılıqlı iki stul qoyulub. Bu stulların birində Mariannanın keçmiş həyatını canlandıran aktyor, digərində isə onun keçmiş həyat yoldaşını canlandıran aktrisa əyləşir. Daha sonra Marianna da əlil arabasında səhnəyə daxil olur. İki oyunçu, keçmiş



ər-arvadın dialoqunu Mariannanın nəzarətində oxumağa başlayır. Beləliklə bu səhnə ilə indiki zaman qurulur. Səhnədə oxunan dialoqlar və Mariannanın trans kimliyinin inşasının mərhələlərini göstərərək isə keçmiş zaman. Filmin bu üçlü zamanı və onların iç-içə keçmiş qarışıq montajı, Mariannanın kimlik inşasının da düzxətli olmayan qarışıq formasını bizə hiss etdirir . Bununla da film həm Mariannanın fərdi, özünəxas yolunu göstərərək təhkiyəni subyekt(iv) ləşdirir, həm də bu qarışıqlıqla hər birimizin kimlik inşasındakı oxşar qarışıq təcrübələri xatırladaraq onun yad və marjinal görünməyinə imkan vermir. Mənə Marianna De filmi kuir film edən də məhz budur- həm fərqlilik, həm də bənzərliyin yer aldığı dualist strukturu ilə subyekt və tamaşaçı arasında qura bildiyi balanslı məsafə.

Şübhəsiz Mariannanın bu subyektiv kimlik inşa yolu heç də rəvan, asan qət edilə bilən yol deyil. Ailəsi tərəfindən çıxdaş edilməyi, evdən uzaqlaşaraq yolunda tək irəliləməyə vadar olmağı, desosializasiyaya məruz qalmağı, "içində yaşadığı bədənle" yeni həyat qurmağa çalışmağı - hər biri özlüyündə cəmiyyətin heteronormativ və patriarxik sistemine meydan oxuyaraq öhdəsindən gəlinə biləcək çətin sınaqlardır. Amma bütün bunlar ona həm də yeni qapılar açan, özünə əminliyini



artıran aktların səbəbi olur. Məsələn ona dəstək verən trans kişi ilə qurduğu yeni dostluq və onunla paylaşa bildikləri, əvvəlki həyat tərzində təcrübə etmək fürsəti tapmadığı bir birlikdəlik formasıdır – “güzgüylə” yerimək dostluğu. Bəlkə də məhz bu cür yeni təcrübələr, itirdiyi zamanı ən tez vaxtda kompensasiya edə bilməyə duyduğu dərin arzu, onun ifliclə qarşılaşmağına səbəb olur. Tranzisiya əməliyyatından sonra qəbul etdiyi dərmanların dozasını öz-özünə artırıb iflic keçirməyinə səbəb olması, təkə bədənə deyil, itirilmiş zamanın bərpasını, yeni kimliyi ilə yaşayacağı həyata duyduğu ramedilməz coşğuyu bildirir. Anasına hər dəfə zəng vuranda, anası inadla ona keçmiş adıyla müraciət edib onun “bu yoldan qayıtmağını” istəyir. Hətta o, xəstə yatağında yatanda belə. Onun isə anasından yeganə istəyi öz adıyla, Marianna kimi çağırılmaq olur. Mariannanın dərmanların dozasını artıraraq tələsdiyi məhz bu idi - anasının artıq bu həqiqəti ən tez vaxtda qəbul etməyi və nəhayət onu öz adıyla səsləyərək “ona Marianna de”məyi. Adlarımızın ilk baxıcımız, ilk görünümüz, anamız tərəfindən səsləndirilməsi; onun səsiylə bu həyatda bir adımız və yerimiz olduğunu öyrənməyimiz ontoloji mövcudluğumuzun da təməli deyilmi?

Amma filmdən və Mariannanın keçdiyi yollardan bunu dəyişdirməyimizin, ontoloji mövcudluq və kimlik inşamıza

yeni təməllər qoymağımızın da mümkün olduğunu anlayırıq. Mariannanın sevgilisi ilə qurduğu münasibətdən, sevgilisinin isə bu çətin yolda onun yanında olması səhnələrindən yeni mövcudluq formasının izləriylə tanış oluruq. İflic keçirdikdən sonra sevgilisi ilə birlikdə kilsədə tanrıya dua edərkən, Marianna tanrıya inancının itməsindən bəhs edərək “tanrı məni unudubmu” deyərək şikayətlənir. Tanrı səssizdir, amma səs sevgilisindən gəlir: “elə demə”. Yəni onu unudanların, onun adını deyərək bilməyənlərin, onun səsinə səssizliklə qarşılıq verənlərin əvəzinə eşitdiyi bir səs də var – sevgilisinin səsi. Bu səs, digər səslərin yerini tutaraq deyil (bu mümkündür), yeni bir səs olaraq var onun həyatında. Buna görə də filmin sonunda dəniz kənarında sevgilisi ilə qucaqlaşaraq uzanmışkən ortalıqda səssizlik hökm sürürmüş kimi görünür, amma kameranın uzaq məsafəsi və sevgililərin üzlərinin bir-birinə yaslanması bu yeni səsin əvvəlkilərdən fərqli olaraq qışqırıq deyil, pıçıldı olduğunu bildirir. Və mənə o pıçılıtda, sadəcə Mariannanın eşidə biləcəyi sözlər var :

“Səni sevirəm Marianna”

“Marianna”

“Marianna.”



BAL ÖLKƏSİ

7

müşahidə sənədli film nümunəsi kimi

Elvin Musayev

Sənət motivləri yüksək olan sənədli filmlərin əsas xüsusiyyətlərindən biri tamaşaçıya sənədli filmə baxdığı təəssüratını unutdurmasıdır. Bu cür filmlər mövzuya yanaşma, kinematoqrafiya, montaj, vizual formada çatdırılan hekayəyə yüklənən güclü dramatik çalarlar, verməyə çalışdığı mesajı didaktik şəkildə açıq-aşkar tamaşaçıya ötürmək baxımından çox dəyərlidir. *Tamara Kotevska və Ljubomir Stefanovun* müəllifi olduğu “*Bal ölkəsi*” filmi də bu qəbildəndir. Müəlliflər təsirli bir hekayəni, güclü dramatik strukturu baxımlı vizuallıqla və üslubla tamaşaçıya uğurlu formada çatdırır. Film vasitəsilə tamaşaçı Makedoniyanın ucqar dağ kəndində yaşanan özünəməxsus bir həyatın şahidi, müşahidəçisi olur. Filmin əsas qəhrəmanı olan Xədicə yataq xəstəsi olan anasıyla balaca daxmada yaşayır. Ənənəvi qaydada istehsal edib satdığı balın puluyla dolanırlar. Pətekəldən balı götürərək təbiətin həssas tarazlığını qorumaq naminə yarisını satmaq üçün götürəndə yarisını arılar üçün qoyur. Bir müddət sonra isə filmə konflikt əksikliyiindən yaranan monotonluq birdən öz mal-qara sürüsüylə Xədicənin qonşuluğunda məskən salan

çoban ailəsinin filmə daxil olmasıyla dinamikayla əvəzlənir. İrəliləyən dəqiqələrdə gərginləşən münasibətlər, yaranan konflikt filmə gözlənilməz enerji qatmağa başlayır.

Filmi bir neçə aspektdən analiz etmək mümkündür. Bizə modern dünya insanın tamamilə yaddan çıxardığı bir fiqurun – Xədicə kimi qadınların mövcudluğunu ustalıqla xatırladır. Kinoteatrdə rahat oturmaqlarda oturub bu səhnələri izləyən tamaşaçı dünyanın uzaq, onun üçün artıq yadlaşmış bir nöqtəsinə açılan qapıdan içəri keçir. O cür çətin şəraitdə yaşamağa çalışan qadının həyat tərzı haqqında sadəcə antropoloji və etnoqrafik məlumat almır, eyni zamanda özünü obrazın yerinə qoyaraq nə hiss etdiyini duya bilir. İnsanlar acgözlüklə yaşayıb dünyanı görməzdən gələndə həm bəşəriyyətin, həm də təbiətin hansı təhlükələrlə üzləşəcəyini görür.

Həmçinin filmi kapitalist sistemin tənqidi kimi də görə bilərik. Filmə təbiətin həssas nizamına hörmətlə yanaşan Xədicədən fərqli olaraq, pul qazanmaq üçün hər yolun mübah olduğunu düşünən Hüseynin ailəsi bir növ kapitalist dünyanın simvoludur.

Göründüyü kimi filmi müxtəlif aspektlərdən analiz etmək mümkündür, mənə bu yazıda ona müşahidə sənədli film nümunəsi kimi yanaşmaq niyyətindəyəm.

1960-cı illərdə müxtəlif ölkələrdə rejissorlar sadəcə müşahidəyə əsaslanan sənədli film forması inkişaf etdirməyə başladı. Müşahidə sənədli film cərəyanının ən əsas xüsusiyyəti insan və hadisələrin təbii axarının fasiləsiz müşahidəsindən ibarətdir. Bu zaman yaradıcı heyət kamera vasitəsilə ətrafda baş verən hadisə və insanları heç bir müdaxilə etmədən izləyir. Bu yanaşma əsasən mövzulara və ya obyektlərə diqqət çəkmək xüsusiyyəti daşıyır. Passiv kamera kanardan hadisələri izləyən tamaşaçının gözü rolunu oynayır. Bu da tamaşaçı üçün filmdəki hadisələri duymaq, obrazlarla empatiya qurmaq baxımdan önəmli yerə malikdir.

“Bal Ölkəsi” də məhz bu formada çəkilmişdir. Rejissorlar və kamera operatoru Xədicəylə üç il keçirmiş, bu üç il ərzində 400 saatdan çox çəkiliş etmişdir. Türk dilini bilməyən müəlliflər çəkiliş zamanı sadəcə obrazların duyğularına və hərəkətlərinə fokuslanaraq kadrı lentə alıb. Vizuallığa fokuslanaraq onu çəkilişin əsas xətti etmək filmi anlamaqda aydın bir dili təmin etmişdir. Filmin bu şərtlər altında çəkilməsi qoca anasıyla Makedoniyanın ucqar dağ kəndində yaşayan Xədicənin gündəlik həyatına dair peşəkar müşahidə sənədli film nümunəsi ərsəyə gətirdi.

Filmdə mövzunun əsas istiqamətlərindən biri Xədicənin təbii həyatı qoruması və təbiətə xüsusi həssaslıqla yanaşmasıdır. O, pətəklərdən hər bal götürəndə dediyi “Həm sizə, həm bizə. Yarısı sənə, yarısı mənə” sözləri film

boyunca dəfələrlə təkrarlanır. Bu nə qədər sadə bir şey kimi görünərsə də modern dünyaya xəbərdarlıq xarakteri daşıyır.

Müşahidə sənədli filmlərdən gözlənen iki əsas nüans işlənən mövzunun orijinallığı və rejissorun baxış bucağının aşkar şəkildə görünməsidir. Təbii ki, rejissorun baxış bucağının mövzudan daha dominant olması hekayəyə zərər verə bilər. *“Bal Ölkəsi”*-nin açılış səhnəsi antropoloji və ya etnoqrafik sənədli film səhnəsindən daha çox pastoral bir hekayənin giriş səhnəsinə bənzəyir. Halbuki, Xədicə real insandır və ənənəvi kənd həyatının orijinal nümunəsidir. Film onu bizə insan kimi təqdim etməklə yanaşı, həm də təbiətlə həmahəng olan həyat tərzini aşkar romantikayla çatdırır. Bunu edərkən isə modern həyatın çirkliliyinə və qəddarlığına işarələr vurur. Xədicənin pastoral təsvirlər fonunda təqdim edilməsinə baxmayaraq, qadın kimi təsvir edilməsi hekayə üslubu kimi seçilən müşahidə rejimi üçün problem yaratmır. Məsələn, Xədicənin qəlbində qalmış arzuları şam işığının yaratdığı dramatik ab-havayla tamaşaçıya çatdırılır. Bütün bunlar hekayənin bütövlüyünü zədələmir, əksinə dolğunlaşdırır.

Hekayə struktunun 5 əsas kilid epizod üzərinə qurulduğunu düşünürəm.

Birinci kilid epizod Xədicənin gündəlik həyatını təşkil edən anlardır. Bu anlar Şimali Makedoniyanın pastoral mənzərələrinin müşayiəti ilə sabit kamera bucaqlarının təqdim etdiyi təsvirlərlə sakit kənd həyatının portretini çəkir. Bir müddət hekayənin nə olduğu, hansı istiqamətdə getdiyi tamaşaçıya qaranlıq qalsa da, təqdim olunan təsvirlər, filmin yumşaq dili tamaşaçını özünə cəlb etməyi bacarır.

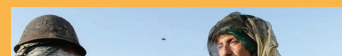
İkinci kilid epizod isə mal-qara

sürüsüylə tərəkəmə ailənin Xədicənin qonşuluğunda məskən salmasıdır. Kəndə ilk dəfə gələn yeddi uşaqly tərəkəmə qonşunun mal-qarası, uşaqly və davranışlarındaky xaoiklik Xədicənin gündəlik ritmini pozmağa başlayır. Birinci epizoddaky pastoral, sakit ab-hava ikinci epizoddan sonra gərginliklə əvəzlənir. Artıq hekayə tamaşaçını qarmağa keçirib maraqlandırmağa, həyəcanlandırmağa başlayır.

Üçüncü kilid epizod Hüseynin Xədicəyə arıçılıq haqqında suallar verməsi, arıçılığa başlaması və bu prosesin nəticəsidir. Xədicənin “Yarisını götür, yarisını arılara saxla” məsləhətinə əməl etməyən Hüseynin arıları ac qalır və Xədicənin arılarına hücum çəkərək onları öldürür. Xədicənin məsləhətinin diqqətə alınmaması ekoloji tarazlığın pozulmasına səbəb olur. Məhz bu epizodda filmin irəli sürdüüyü diskursu görürük.

Dördüncü epizodu isə diskursun pik həddi sayə bilərik. Hüseynlə bal satıcısı ağacın içindən balı götürmək üçün onu kəsir. Bir dəfə bal əldə etmək üçün təbiəti ömürlük məhv etmək mənasına gələn hərəkət acgözlüyü və kapitalist sistemi xatırladır. Bu hərəkət konfilktin əsas xəbərçisidir. Balı götürmək üçün ağacın kəsilməsini uzaqdan səssizcə izləyən Xədicənin baxışları hekayəyə xüsusi dinamika qatır. Çünki biz əvvəlki səhnələrin birində Xədicənin o ağacdən balın yarisını götürüb, yarisını arılara saxladığının şahidi olmuşduq.

Beşinci kilid epizod isə ananın ölməsi və Xədicənin kənddən getməsi səhnəsidir. Bu səhnələrdə artıq bahar yox, qış fəslidir. Xədicənin həyatında çox şey dəyişmiş, çox şey itirilmişdir. Onun kənddən ayrılarkən hiss etdikləri, yeni həyat yolunun necə olacağına dair heç bir ipucu verilmir. Film ümid, hüzn, melanxoliya kimi hisslərlə sona çatır. Amma bu son sənədli filmdən daha çox bədii filmə xas olan hadisələrin sonuna qoyulmuş üç nöqtə kimidir...



MAN NECE



REJİSSOR OLUM

**SERQEY
EYZENŞTEYN**

**1898
— 1948**

**Tarcüma:
Aygül Qurbanova**

Bu çoxdan olub. 30 il əvvəl. Ancaq bunun necə baş verdiyini çox dəqiq xatırlayıram. İncəsənətlə ilk əlaqələrimin yaranma tarixçəsini nəzərdə tuturam. İki birbaşa təəssürat iki ildırım zərbəsi kimi mənim taleyimi bu istiqamətə yönəltdi.

Birincisi quruluşçusu F.F. Komissar Jrivski olan Turandot tamaşası oldu (30-cu ildə Nezlobin teatrının Rıqa turnesi). O andan teatr mənim yaxın diqqətimin və çılgın əyləncəmin predmetinə çevrildi. Həmin mərhələdə hələ teatr fəaliyyəti ilə heç bir əlaqəm yox idi və mən "atamın ayaq izləri" ilə mühəndis- arxitektura yolunu seçməkdə ciddi idim və buna kiçik yaşlarımdan hazırlşırdım.

İkinci güclü və yekun zərbə isə hələ demədiyim mühəndisliyi atmaq və incəsənətə "təslim olmaq" niyyətini təyin etdi- bu isə keçmiş Aleksandrid teatrında baş tutan "Maskarad" oldu.

Sonralar taleyimə o qədər minnətdar idim ki, bu şok mənim ali təhsil müəssisəsində ali riyaziyyatdan indi artıq xatırlamadığım (hətta digər bölmələri belə) integrallı differensial tənliklərə qədər bütün yekun imtahanları verib bitirdiyim vaxtda baş verdi. Çünki mənə düşüncədə intizamlılıq və riyazi dəqiqliyə olan sevgi məhz burada aşılarmışdı.

Vətəndaş müharibəsi burulğanına düşmək və bir müddət mülki mühəndislər institutunun divarlarından uzaqlaşmaq yetərli oldu ki, keçmişin gəmilərini bir anda yandırm.

Vətəndaş müharibəsində mən artıq instituta qayıtmadım, teatrda işləməyə baş vurdum. İlk işim Proletkult teatrında əvvəl rəssam, sonra rejissor, daha sonra isə elə həmin kollektivlə ilk dəfə olaraq kinorejissorluq oldu. Amma əsas olan bu deyildi. Əsas o idi ki, məni sirli həyat fəaliyyətinə itələyən incəsənət adlı qüvvə olduqca rədimləşməz, doyumsuz və acgöz idi. Etdiyim heç bir fədakarlıq məni qorxutmurdu.

Cəbhədən Moskvaya gəlmək üçün mən əvvəl Akademiyanın əsas qərargahının Şərq dilləri bölməsinə qəbul olundum. Bunun üçün minlərlə Yapon sözlərinin öhdəsindən gəlib, yüzlərlə qərribə heroqlif cizgilərinə güc gəldim.

Akademiyə tək Moskvanı deyil həm də gələcəkdə Şərqi tanımaq imkanı, Yaponiya və Çinlə ayrılmaz bağı olan incəsənətin seyrinin mənbəyinə yetişmək demək idi.

Bizə məlum olan Avropa birləşmələrindən uzaq olan, tanış olmayan bir dilin sözlərini öyrənməklə neçə gecə keçdi. Neçə-neçə mürəkkəb mnemonika (yaddaş inkişaf etdirmə üsulları) yoxlamalı oldum.

Senaka-spina(kürək)

Necə yadda saxlayım

Senaka-seneka

Sabahı gün özümü dəftərdə yoxlayırdım. Əlimlə Yapon sütununu örtüb ruscanı oxuyaraq

Spina

Spina

Spina

Spina-spinoza və.s və.s və.s

Qeyri-adi çətinliyi olan bir dil.

Təkcə ona görə yox ki, bizə məlum olan dillərin səs asossasiyalarından təcrid olunub, əsas ona görə ki, frazaları qurmaq üçün əsas olan düşüncə tərzini bizə məlum olan Avropa dillərinin düşüncə tərzindən tamamilə fərqlidir. Çətin olan sözləri yadda saxlamaq deyil, çətinliyi o düşüncə tərzini dərk etməkdir ki, onunla Şərqi nitq dönmələri, cümlə quruluşu, söz birləşmələri, sözlərin yazılışı və.s sıralanır.

Sonralar taleyimə xeyli minnətdar idim ki, məni incəsənətdən keçirib bu qədim Şərq dillərinin və söz piktoqrafiyasının

qeyri-adi düşüncə tərzini ilə birləşdirdi. Məhz bu "qeyri-adi" düşüncə tərzini mənə gələcəkdə montaj təbiətində baş çıxarmağa kömək etdi. Artıq bu tərzini bizim qəbul etdiyimiz "məntiqi" tərzdən fərqli olan, daxili hissiyat düşüncəsinin nizamnaməsi olduğu anlaşıldığında mənə incəsənət metodlarının daha gizli təbəqələrində yollar açdı. Bu haqda daha sonra.

Belə.... İlk həvəs ilk sevgiyə çevrildi. Lakin roman buludsuz keçmədi. Nəinki şiddətli, hətta tragik oldu.

İsaak Nyutonun özəlliyini həmişə bəyənmişəm- düşən almalar haqda düşünmək və onlardan Allah bilir nə nəticələr, ümumiləşdirmə və çıxarışlar etmək. Bu mənim o qədər xoşuma gəldi ki, mən hətta Aleksandr Nevskini də sehirli bir alma ilə təmin etdim, keçmişin qəhrəmanını, buzlaşma dövrünün strateji konfigurasiyasını Tülkü və Dovşan yaramaz nağılının sxemindən çıxarmağa məcbur etdim. Şəkildə bunu zəncirhören İqnat danışır.

Lakin oxşar bir alma yaradıcı fəaliyyətimin şəfqətində özümə yetərinə məkrli obraz bəxş etdi. Ancaq bununla belə, bu bir alma yox, ilk işçi teatrı Proletkultun kapellinerinin (teatrda nəzarətçi qadın) 7 yaşlı oğlunun dəyirmi al siması idi.

BELƏ...
İLK HƏVƏS
İLK SEVGİYƏ ÇEVİRİLDİ.
LAKİN ROMAN BULUDSUZ KEÇMƏDİ.
NƏİNKİ ŞİDDƏTLİ, HƏTTA TRAGİK OLDU.

Məşqlərdən hansındasa təsadüfən məşq foyesində gəzişən oğlanın simasına baxdım, o dərəcədə heyrətləndim ki. Onun simasında səhnədə baş verən hər şey mimiki olaraq güzgüdəki kimi əks olunmuşdu. Və nəinki ayrı-ayrı personajların mimika və hərəkətləri, tamaşaya dair hər şey, dekorasiyalar, geyimlər, sözlər, dialoqlar, bütün hərəkəti olacaq durğunluqlar, durğun olacaq hərəkətilər bu gənc oğlanın alma yanaqlarında əksini tapmışdı. O zamansa məni bənzərlikdən daha çox bir şeyin eyni anda iki yerdə əksini tapması heyrətləndirmişdi. Necə ki bunu Tolstoy da Qraf xidmətçilərindən hansısa haqda yazmış, tətbiq etmişdi. (Öz siması ilə həтта cansız əşyaların həyatını göstərmək hiyləgərliyinə belə sahib idi)

Ancaq qərribə bir şəkildə mən tədrisən həmin təəccübləndiyim oğlanda gördüyüm eyniandallığın reproduksiyası haqda yox, həmin reproduksiyanın öz təbiəti haqda daha çox fikirləşirdim.

1920-ci il idi. O vaxtlar tramvay işləmirdi. Və uzun yollarda mən neçə-neçə məşhur tamaşa başlanğıclarının doğulduğu şanlı teatr səhnələrinin kareta sırasından şəffaf göllərdəki hələ su basmamış otağıma qədər-ötəri müşahidələrlə yorucu labüdlükdə mövzular haqda az düşünmürdüm. Yol və yoldakılar, fərqli keçidlər və istisnasız xətti eyniliklər riyaziyyat çilələrini xatırlatmaya, riyazi dəqiqliklə var olan, varlığında qətiyyətli rəşionallıqdan boyun qaçırmayan ruh hökmüənəllığını hadisələrin və varolmaların mərkəzinə qoymaya bilmirdim.

Ceymsin məşhur –biz kəderli olduğımuza görə ağlamırıq, ağladığıımıza görə kəderlənirik formulası ilə buna qədər artıq tanış idim. Bu formula öncəliklə estetik paradoksallığına görə xoşuma gəlirdi, bundan əlavə də, faktıdır ki, müəyyən düzgün qurulmuş ifadə təzahürləri uyğun emosiyaları yarada bilər. Amma, əgər belədirsə, onda gərək oğlan hərəkətdə olan simaların mimiki əlamətlərini yaradaraq eyni anda tam həcmdə səhnədə artistlərin həqiqəten yaşadıqları və ya bunları yaşadıklarını yetərincə inandırıcı şəkildə göstərdikləri hər şeyi yaşasın.

Yetkin tamaşaçı ifaçıları daha ehtiyatla mimikalaşdırır. Çox güman məhz bu saxtakarlığı daha intensiv edir, faktiki səbəb və real hərəkət aktı olmadan dramın ona demonstrasiya etdiyi möhtəşəm zadəganlığı və qəhrəmanlığı yaşayır və ya yənə də hər şey əməldə deyil, səhnədəki vəhşətlərə saxta iştirakçılıq edən real yoldaşlıq hisslərindən keçir.



İstənilən halda bütün bu fikirlərdəki ruhdan məhrumluq, saxtalıq elementləri məni usandırdı.

Beləliklə, incəsənət (hələ ki, qismən teatrda) insana empatiya vasitəsilə qəhrəmanlıq hərəkətlərini saxta şəkildə yaratmaq, saxtılıqla böyük daxili sarsıntılardan keçmək, Frans Moorla saxta nəciblik, Faustla özünü müdrik hiss etmək, Orlean qızı ilə mömin, Romeo ilə ehtiraslı, Qraf de Rizorla patriot olmaq imkanı verir. Karenin, Brandtın, Rosmer və ya Hamletin, şahzadə Datskinin nəzakətli iştirakı ilə istənilən daxili problemlərin sıxıntılarından azad olmağı mümkün göstərir.

Bu hələ azdır! Bu cür saxta hərəkətin nəticəsi olaraq tamaşaçı tamamilə real, konkret təminat (razılıq) yaşayır.

Verxarın ZOR-undan sonra özünü qəhrəman hiss edir.

Stoykiy Prins-dən sonra başı üzərində qələbə oreolunu (halqasını) hiss edir.

Sevgidə hiylə-dən sonra yaranmış nəzakətdən özünə yazığı gəlir.

Hardasa Trubnoy meydanında (yoxsa bu Sriten darvazasındamı olmuşdu) məni isti bürüyür. Bu ki, dəhşətlidir!

Mənim xidmətinə gəldiyim bu müqəddəs incəsənətin əsasında hansı mexanika durur axı!

Bu təkçə yalan deyil

Təkçə aldadıcı deyil

Bu zərərdir

Dəhşətli, qorxulu zərər

Axi bu imkana-saxtılıqla təmin olunma (razıqalma) imkanına sahib olan kim onun real, orijinal, həqiqi tətbiqini axtarar, hansını ki, az məbləğlə, tamamilə razı halda qalxacağı teatr kürsüsündə tərpənmədən əldə edə bilər!

Gənc oğlan belə fikirləşirdi.

Myasniçkidən Pokrovski darvazasına qədər yürüyüşdə görünən mənzərə tədricən kabusə çevrilir....

Unutmayaq ki, müəllifin 22 yaşı var idi və gəncliyi hiperbolizmə meyilli idi.

Öldürmək! Məhv etmək!

Bilmirəm, bu cəngavər motivlərdən, yoxsa tam düşünülməmiş fikirlərdən idimi ki, bu qətlə nəzakətli, Roskolnikova layiq impuls təkcə mənim başımda dolaşmırdı. Ətrafda həmin incəsənəti məhv etmək mövzulu qarşısızalmaz uğultu fırlanırdı- əsas əlaməti-obrazın aradan götürülməsini material və sənədlərlə, mənasını- predmetsizliklə, orqanikasını- konstruksiya ilə, varlığını- heç bir bədii vasitələr olmadan real və praktik yolla ləğv və dəyişikliklər etməklə həyatını yenidən qurmaq istənirdi.

Müxtəlif anbarlardan, müxtəlif baqajlardan olan, ümumi sferada incəsənətə praktik nifrəti olan müxtəlif motivli insanları birləşdirən LEF idi. Yüzcilliklərin qanuniləşdirdiyi ictimai instituta- incəsənətə qarşı öz qırılan səsi ilə nə qədər falset bağırırsa da , özü də hələ bədii yaradıcılığın ekspres qatarının ayaq yerinə belə çata bilməmiş bir oğlan nə edə bilərdi ki!

Fikir ortaya çıxır.

Əvvəlcə- sahiblənmək,

Sonra-məhv etmək...

**ƏVVƏLCƏ – SAHİBLƏNMƏK,
SONRA – MƏHV ETMƏK...
İNCƏSƏNƏTİN SİRLƏRİNİ
ÖYRƏNMƏK,
SİRLİ ÖRTÜYÜNÜ CİRMAQ,
ONSA SAHİBLƏNMƏK,
USTALAŞMAQ,
SONRA ONUN MASKASINI
CİRMAQ.
İFŞA ETMƏK!
SINDIRMAQ!**





İncəsənətin sirlərini öyrənmək,

Sirli örtüyünü cırmaq,

Ona sahiblənmək,

Ustalaşmaq,

Sonra onun maskasını cırmaq, lıfşa etmək! Sındırmaq!

Və budur, əlaqələrin yeni fazası başlayır, qatil öz qurbanı ilə oynayır, güvənə sürtünmək, diqqətlə müşahidə edib onu öyrənmək.

Cinayətkar bu cür öz qurbanının gününü seçir, onun daimi yollarını və keçidlərini öyrənir, vərdislərini, dayanacaq yerlərini, adəti ünvanları qeyd edir.

Nəhayət nişanladığı qurbanı ilə söhbətləşir, onunla yaxınlaşır, hətta məlum səmimiyyətə keçir.

Gizlicə xəncərin stiletini (küt hissəsini) tumarlayır fəqət birdən bu dostluğa inanar deyər ülgücünün soyuqluğu ilə özünü sakitləşdirir.

Beləcə biz incəsənətlə bir-birimizin ətrafında gəzishirik. O, öz zəngin heyranediciliyi ilə mənə bürüyüb çaşdıraraq, mən gizlicə onun stiletini tumarlayaraq. Bizim vəziyyətdə stilet analiz skalpelidir (cərrahi bıçaq).

Diqqətlə araşdırdıqda keçici dövr şərtləri altında son aktı gözələyən ilahə ümumi iş üçün hələ gereklidir.

Tac taxmağa layiq deyil...

Amma niyə də hələlik döşəmələri yumasin!

Yenə də, incəsənətlə təsir etmək özünə bir vergidir.

Gənc proletarın hökumətin təxirəsalınmaz tapşırıqları yerinə yetirməsi üçün ürəklərə və ağıllara hədsiz çox təsirlər etməsi gerəkdir.

Bir vaxtlar mən riyaziyyatı öyrənirdim və düşünürdüm ki, bu bihudə bir əməldir ancaq gözlənilməz bir şəkildə ən həlledici məqamda işimə yaradı, yaradıcılığımı xilas elədi, öz birbaşalığı, arqument yetersizliyində çöküş həllediciliyi ilə çatışmayan ən önəmli detali ərməğan etdi.

Bir vaxtlar mən Yapon heroqliflərini öyrənirdim. Sanki o da bihudə idi (o vaxtlar bunun xeyrini çox da görmürdüm, ümumiyyətlə fərqli düşüncə tərzini olduğunu düşünürdüm lakin bunun nə vaxtsa işimə yarayacağını zənn etmirdim).

Neyləyək, incəsənətin metodunu da araşdırıb öyrənək!

Burda isə heç olmazsa bir üstünlük var ki, öyrənmə periodunun özü birbaşa fayda verə bilər.

Belə... Yenə kitab- dəftər... Laboratoriya anlizləri və diaqramlar.... Mendeleyev cədvəli, Gey-Lüssak və Boyl-Mariot qanunları incəsənət meydanında

Lakin heç gözlənilməyən şərtlər.

Gənc mühəndis işə başlayır

Çox keçmədən özünü itirir

Yeni tanış- incəsənət nəzəriyyəsi varlığının qəlbinə hər 3 sətirlük yaxınlaşmasında bu qərrib gözəl ona 7 örtük sirr gətirir.

Bu ki tül okeanıdır!

Lap Pakenadan (fransız modelyer) bir model

Amma məlumdur ki, heç bir qılınc tükəndən yastıqçanı kəsə bilməz. Qisası bu tük okeanına ikiəlli qılıncı da soxulsan yarıb keçə bilməzsən! Tük yastığını yalnız itilənmiş əyri Şərq yatağanı ilə Səlahəddinin ya da Süleymanın xarakterli mürekkəb əl hərəkəti kəsə bilər. Yatağanın əyriliyi –uzun müşahidə yolunun simvoludur, onunla tül dənizindəki gizli sirlər parçalanıb çözülür.

Belə..... biz hələ gəncik. Zaman səbirlidir. Bizi qarşıda çox şey gözləyir.....

Ətrafda 20-ci illərin möhtəşəm yaradıcılıq gərginliyi köpüklənir. O, dəlisov uydurmaların, sayıqlamaların, qarşısızalmaz cəsarətin cavan tumurcuqlarının əzmi ilə yayılır. Bütün bunlar hansısa yeni bir yolla, yeni obrazda yaşananları ifadə etməyin arzusundan doğur.

Həzz zamanla doğulur, bəyanata zidd olan qovulmuş yaradıcılıq (iş sözüylə əvəz olunmuş) termininə əks konstruksiyaya (öz sümüklü ətraflarıyla obrazı boğmağı arzulayan) inad hər yaradıcılıq (məhz yaradıcılıq) məhsulu digərinin ardınca gəlməyə davam edir.

İncəsənət və onun potensial qatili hələ ki, yaradıcı prosesdə 20-25-ci illərin unudulmaz və təkrarolunmaz atmosferində müştərək yaşayırlar.

Lakin qatil stiletə götürməyi unutmur. Dediymiz kimi stilet- bu vəziyyətdə analiz skalpelidir.

Gənc mühəndisin gördüyü sirlərin elmi inkişafını unutmayaq. Aldığı dərslərdən məhz həmin ilk halı mənimsəyir, yanaşma o anda elmiləşir ki, tədqiqat sahəsi vahid niyyət alsın.

Beləliklə, incəsənətdə vahid təsirlərin ölçülməsi axtarışında, elm ion, elektron, neytron tanıyır. Qoy incəsənətdə attraksionlar (cazibə) olsun!

İstehsal prosesindən gündəlik nitqə maşın yığınlarını, su borularını, dəzgahları təsvir etməkcün “yığma” mənasını verən gözəl “montaj” sözünü keçirdim. Bu söz hələ ki, dəbdə olmasa da tələbatlı olmaq potensialı var. Bax belə!

18 Qoy vahid təsirlərin bir bütövdə birləşməsi bu iki sözü də özünə götürərək bu ikili yarımistehsal, yarımusiqi zalı mənasını alsın!

Hər ikisi urbanizmin (şəhərləşmə) dərinliyindəndir. Biz də hamımız o illərdə dəhşət şəhərimeyilli idik.

"Attraksionların montajı" termini belə doğuldu. Əgər o vaxtlar mən Pavlov haqda daha çox bilsəydim "Attraksionların montajı" nəzəriyyəsini "Bədii qıcıqlandırıcılar nəzəriyyəsi" adlandırırdım.

Xatırlatmaq maraqlı olardı ki, burada həlledici element tamaşaçıdır, burdan da çıxarış olaraq ilk təsirlərin təşkili və bütün növ təsirlərin orta qədrə gəlirmiş kimi tamaşaçı üzərinə gətirilməsi cəhdi edilmişdi (hansı sahə və ölçüyə aid olmasına baxmayaraq).

Bu, gələcəkdə səsli kino xüsusiyyətlərinin öngörü (ehtimal) xəttində də kömək etdi və vertikal montaj nəzəriyyəsində qəti şəkildə müəyyən olundu.



Mənim incəsənətdə "ikisi birində" fəaliyyətim belə başladı, hər zaman yaradıcı və analitik işləri birləşdirərək.

Gah məhsulu (yaradıcı) analizlə şərh edərək, gah da hər hansı nəzəri fərziyələrin nəticələrini onun üzərində yoxlayaraq. Bildiyim 2 fərqli incəsənət metodu xüsusiyyətləri mənimçün eyni nəticəni verirdi. Və mənimçün bu ən əsasdır.

Uğurlar nə dərəcədə

xoşagəlməz idisə, uğursuzluqlar da o qədər kədərli idi. Praktikamdan əldə etdiyim məlumatlar toplusu üzərində budur artıq uzun illərdir ki, çalışıram amma bu haqda başqa vaxtda və başqa yerdə.

Bəs "qatillik" niyyətinin özü ilə nə baş verdi. Qurban qatildən daha hiyləgər çıxdı. Qatil qurbanı ilə "əyləndiyini" düşünərkən qurban öz cəlladını məftun etdi. Heyran etdi, cəlb etdi, və yetərinə uzun müddətlik onu uddu. "Bir müddətlik" rəssam olmağı arzulayaraq mən başımı bədii yaradıcılığa elə saldım ki, artıq amansız sevgilim, "qəddar idarəçim" -incəsənət bir-iki günlük yazı masasına keçib onun sirli təbiəti haqda iki-üç fikrimi yazmağa izin verir.

"Potemkin" üzərində işləyərkən biz həqiqi yaradıcı pafosu daddıq. Bircə dəfə olsun yaradıcılıq həzzini dadan insana incəsənət sahəsindəki bu fəaliyyətdən çox güman heç vaxt çıxış yoxdur!

NƏSİLLƏR ARASI MÜNAQİŞƏLƏR – KİMDİR GÜNAHKAR?

Əfsanə Tahirova

“Dəcəl Uşaqlar” (Ahmet Necdet Çupur) və “Unudulmuş Arzular” (Aynur Kazımova) filmləri üzərindən

Bu il “SevilFest”-də ilk iştirakım idi. Proqrama baxanda mütləq getməli olduğuma qərar verdim və izləmək istədiyim bir neçə filmi seçdim. Fikir verdim ki, ən çox baxmaq istədiyim üç beynəlxalq filmin biri Türkiyədə, biri İranda, digəri isə Şimali Makedoniyanın türk icmasında çəkilib. Azərbaycanlı qısa filmlərin nümayişinin keçiriləcəyi günü də özüm üçün ayrıca qeyd etdim. Təsadüfmü? Deyil. Mən ekranda öz dilimi, öz ailəmi, öz icmamı, öz mədəniyyətimi və bir də, öz travmalarımı axtarırdım. Fikirləşirəm ki, öz daxilimizə baxmamaq, həm öz gücümüzü və həm də yaralarımızı görməzdən gəlmək, amma başqa xalqların, ölkələrin, icmaların həm uğur, həm travmalarıyla yaxından maraqlanmaq kimi bir adətimiz (əslində travmamız) var. Sevindim ki, bu festival bu yöndə keçməyəcəkdi, əksinə dünyanı bizə göstərməklə bərabər, bizə güzgü tutacaq, bizi də bizə göstərəcəkdi.

Bu yazıda həmin filmlərdən ikisini

müzakirə etmək istəyirəm: *Ahmet Necdet Çupurun* tammetrajlı ‘*Dəcəl Uşaqlar*’ filmi və *Aynur Kazımovanın* qısametrajlı ‘*Unudulmuş Arzular*’ filmi. Hər iki film mənim üçün özəl və emosional idi. Birinci film övladlarla valideynlər arasında qızgın münaqişənin düz ortasında, digəri illər sonra övladla valideynin yaşananları birlikdə anlamağa çalışdığı yolda yer alırdı. ‘*Dəcəl Uşaqlar*’ rejissor *Ahmet Necdet Çupurun* ailəsinin yaşadığı Türkiyənin Hatay bölgəsinin Keskincik kəndində, ‘*Unudulmuş Arzular*’ isə rejissor *Aynur Kazımovanın* ailəsinin yaşadığı Azərbaycanın Bakı şəhərində və Gədəbəy rayonunun Yaqublu kəndində çəkilib.

Hər iki filmdə nəsillər arasındakı düşüncə fərqi önə çıxsada (birində kəskin, digərində yumşaq biçimdə), ailəsinə etiraz edən gənclərin ailələrinə olan bağlılığı, yollarına onlarsız davam etmək istəməməsi, o bağı nə olursa olsun qoruyub saxlamaq istəməsi məni təsirləndirdi.

20 **Kimdir günahkar, sistem, cəmiyyət ya fərdlər?**

Amerika Birləşmiş Ştatlarında irqi travmalar üzərinə işləyən tanınmış travma terapevti Resmaa Menakemin sözlərinə görə, travmanın başladığı konteksti illər və nəsillər sonra unuduruq və səhven insan travmalarına xasiyyət, ailə travmalarına adət, xalqın travmalarına isə mədəniyyət deməyə başlayırıq.

Bu filmlərdə gördüyümüz travma patriarxat idi və əsrlərdir olduğu kimi adət-ənənə, mentalitet, ailə, ya da din məfhumları arxasında gizlənidir.

Patriarxal düzəndə nə qadın, nə də kişi insan sayılmır, bir funksiya hesab edilir. Onların individuallığı və öz funksiyalarına uyğun gəlməyən arzuları dəyərsizdir. Patriarxatın onlar üçün nəzərdə tutduğu rolları yerinə yetirməyə məcburdurlar. Sadələşdirsək burada kişi zəhmli lider, qadın isə liderliyə tabe olandır. Hər ikisi sistemin doğru hesab etdiyi zamanda, doğru hesab etdiyi insanla ailə qurmalıdır və qurulmuş ailədə, kişi qərarvericilik və maliyyə, qadın qayğı mənbəyi olmalıdır. Ailə qurmaqdan imtina edənləri, ya da boşanmağı seçənləri isə sistem qəbul etmir.

Dəcəl Uşaqlar filmində bu rolları ömürboyu mənimsəyərək dərin patriarxat travması almış və nəticədə bir gün belə özü üçün yaşamamış valideynləri, hətta bütöv bir icmanı görürük. Bir tərəfdə "Mənsiz necə qərarlar verirsiniz, bəs mən burada nə üçünəm?" deyən, ona verilmiş liderlik rolunun əlindən alındığını düşünüb, o rol olmazsa kim olacağını bilməyən, patriarxal hakimiyyətini geri qazanmaq üçün zorakılıqla üsyan edən ata obrazını görürük. O biri tərəfdə, ailədə

düzəni qorumaq öhdəliyi götürmüş və ailəni əvvəlki vəziyyətinə geri qaytarmaq üçün zorakılıqla üsyan edən ana obrazı var. Həyat yoldaşından boşanmaq istəyən oğulları Mahmutu nə onlar, nə də icmada heç kəs başa düşmür. "Necə yəni, qızı tərək etmək istəyir? Təkcə ona görə ki, onu sevmir?" sualı film boyu verilir.

Unudulmuş Arzular filmində isə Aynurun nənəsi Aynura "Bax, Aynur, ərə get, get ki, başın uca olsun" məsləhətini verir. Çünki evlilik patriarxatda qadınlara dəyər qazanmaq və əbədi xoşbəxtliyə çatmaq illuziyası vəd edir. *Dəcəl Uşaqların* Nezhahati (Mahmutun boşanmaq istədiyi həyat yoldaşı) "evlilikdən xoşbəxtlik, huzur və sevgi gözlədiyini, amma heç birini almamağına" sitem edir.

Qadınlar üçün patriarxal qaydaları pozmaq sadəcə çətin deyil, həm də, bəzən həyatı təhlükədir. *Dəcəl Uşaqlar* filmində ailənin qızı Zeynep kənddən Antakyaya köçüb təhsil almaq, həyatının yönünü öz əlinə almaq istəyir və ciddi müqavimət görür, hətta ölümə hədələnilir. Alovlu mübahisələrin birində anası "qadınlar Allah tərəfindən evdə olmaq üçün yaradılıb" qışqırır. *Unudulmuş Arzular* filmində isə Aynurun anası onun zamanında kənddə təhsil almış qızlara "yaxşı baxılmadığını" deyir, amma təhsilini alıb kəndə qayıtdıqdan sonra insanlar onun yanına məsləhət almaq üçün gəlməyə başlayır. Demək ki, qoyulmuş qaydalara qarşı gedən insanların icmaya yenidən inteqrasiya olması və icmanı dəyişməyə başlaması da, bəzən, mümkündür. *Dəcəl Uşaqlarda* bunun cürcətilərini sonlara doğru hiss edirik. Zeynep atasından təhsili üçün son dəfə icazə alır və atası başını yerdən qaldırmayaraq 'yaxşı' deyir.

Valideynlərimizdən “bəs sənin bir xəyalın varmıydı?” soruşsaq nə cavab alarıq?



Çox zaman qoyulmuş patriarxal məhdudiyyətlərə qarşı getmədikləri və bu azmış kimi bizə o məhdudiyyətləri dayadıqları üçün öncəki nəsilləri qınayırıq, olanlara görə qəzəb və nifrətlə doluruq. Bizə elə gəlir ki, onların əllərində rahat seçim vardı, sadəcə o seçimi edib həyat yolunu dəyişdirmək lazım idi və tənbellikdən onu etmədilər. Amma sistemin gücü qarşısında hər kəsdən fərdi müqavimət göstərməsini tələb etmək nə dərəcədə realdır? Bəli, kiçik bir azlıq bunu hər zaman edir, amma bu çox çətin və ağırlı bir prosesdir və hər kəsin sistemi dağıtmasını istəmək qeyri-mümkün gözləntidir.

Unudulmuş Arzular filmində Aynur anasından ‘sənin arzuların nə idi?’ soruşanda, o ‘yadımda deyil’ deyir və arzularını xatırlamaq üçün Aynurla birlikdə keçmişə doğru bir yola çıxır. Anası uşaqlıq şəkillərindən, xatirələrdən, böyüdüüyü Yaqublu kəndindən, ailə qurduğu zamana qədər bütün uşaqlığını və gəncliyini bizə danışır və yavaş-yavaş vaz keçdiyi arzularını xatırlamağa başlayır. Bu filmə baxandan sonra nənəmgilə gedəndə ona da eyni sualı verdim: “Nənə, sən bu həyatdan nə istəyirdin, arzuların nə idi?”, “Yadımda deyil bala, heç yadımda deyil”, dedi. Görəsən *Dəcəl Uşaqların Zeyneplə* Mahmutu həm atalarına, həm də analarına “bəs sənin bir xəyalın var idimi?” sualını versəydilər nə aşkar edərdilər?

VÜSALƏ HACIYEVƏ

İLƏ MÜSAHİBƏ

– Vüsalə, bilirəm ki, üçüncü filmin olan “Dovşan getmək qərarına gəlir” hazırdır və artıq festival həyatına başlayıb. Filmin ərəşəyə gəlmə prosesi necə baş tutdu?

Filmin ideyası ilə bağlı fikri çoxdan özümlə gəzdirirdim. Açıqı bu filmə qədər çekdiyim işlərdə daima mövzu məndən kənarda baş verən problemləri əhatə edirdi. Müəyyən baxımdan mənimlə əlaqəli olsalar da istəyirdim ki, sırf biqrafik hekayəmi lentə alım. Təbii ki, bu uzun vaxt alan proses idi. Çünki filmdə baş verən hadisələrin xronologiyasını ardıcıl yaşadığım üçün onları yaradıcı perspektivə yönəltmək məndən iradə və güc tələb edirdi. Və əlbəttə işin digər çətin hissəsi Azərbaycanda trans qadın barədə olacaq filmə maliyyə tapmaq idi. May ayında istedadlı rejissor və prodüser Durna Səfərovdan filmi ərəşəyə gətirmək və istehsalat dəstəyi ilə bağlı təklif aldım. Durna Azərbaycandakı mühiti bilən və trans icmanın problemlərinə yaxından bələd olan yeganə prodüserdir. Təbii olaraq təklifi müsbət dəyərləndirdim və istehsalat öncəsi prosese başladıq. Sənədli film rejissoru Anna Dziapshipa da mentor olaraq layihəyə qoşuldu.

– Filmi çəkmək imkanı artıq real olmuşdu, bəs bu əsnada nələr hiss edirdin?

Mənim üçün ilk sənədli film təcrübəsi olmasa da əvvəldə də qeyd etdiyim kimi öz hekayəmi danışacağım üçün böyük məsuliyyət və hətta qorxu hiss edirdim.

– Bir filmin çəkiliş prosesi və bioqrafik film çəkməyin əlbəttə özünəməxsus çətinlikləri var. Bəs sənin məsuliyyət və qorxu hisslərinə əsas səbəb nə idi?

Filmdə baş verən hadisələr son üç-dörd ildə həyatımın xronologiyasıdır. Və təəssüf ki, baş verən hadisələrin əksəri daha çox neqativ hadisələrdir. Ailə və qohumlarla olan problemlər, uzunmüddətli izolyasiyam, Bakıda yaşadığım hücum və diskomfort və bütün bunların nəticəsi olaraq Tbilisiyə köçməli olmağım filmin əsas senarisini təşkil edir. Bu hisslərin səbəbləri müxtəlif idi amma ən böyüyü o idi ki, mən bu hadisələri mental həzm etməyə vaxt tapmamışdım, hələ də tapmamışam. Bütün baş verənlər ardıcıl olaraq məni daimi baş verənlərin analizindən daha çox yeni addımlar atmağa məcbur edib. Məsələn, Bakıda baş verənlərin şoku ilə evdən qaçmışam, sonra eyni şokla Bakını tərk etmiş və eyni zamanda Tbilisiyə adaptasiya olmağa çalışmışam. Bütün bu proseslərin əksər hissəsi hətta bütövlükdə hamısı mənfi hadisələr zənciri formasında idi. Və Tiflisdə xüsusilə sevgililə uzunmüddətli münasibətin sonlandığı ərəfədə bioqrafik filmə başlamaq, baş verənləri növbəti dəfə, hətta dəfələrlə yaşamaq və həll etmədiyin problemlərə qayıtmağa məcbur edirdi. Təbii ki, çalışırdım yaradıcı insan kimi hadisələrə senarim üçün material olaraq yanaşım. Amma insan əgər alovların içindədirsə bunu özü yox yalnız onu kənardan izləyənlər rəqs kimi görə bilər. Bəlkə də rəqsə bənzəyən bütün o hərəkətlər alovdan qurtulmaq üçün cəhdlər idi. Bəlkə də bu film özü bütövlükdə bunun üçün cəhddir.

– Bəs bu qədər mənəvi ağrıya rəğmən öz yaradıcı perspektivini məhz belə bir film üzərinə cəmləmək niyə sənin üçün bu qədər önəmli idi?

Son dövrlərdə Kuir icmanın problemlərini məhz kuir rejissorların öz şəxsi təcrübələrinə əsaslanaraq çatdırmaq cəhdləri mənə ilham oldu. Bioqrafik filmlərin senarisi şəxsi olsa da ötürdüyü mesajlar bir o qədər də ümumidir. Çünki filmdə şəxsi perspektivdən yaşadığım problemləri göstərmişəm hansı ki, onları digər trans qadınlar və digər kuirlər də yaşayır. Bu səbəbdən konsepsiya haqda düşünəndə filmin total formada individual olmayacağını nəzərə almışdıq. Mənə filmi çəkmək üçün motivasiya verən səbəb məhz bu məsələylə bağlı idi. Bioqrafik film çəkmək istəyim daha çox hekayəmin fonunda hekayələrimizi danışmağa fokuslanmışdı. Düşünürəm

ki, Azərbaycan kimi ölkələrdə trans təcrübələri barədə mütləq danışılmalıdır. Biz danışsaq kimse danışmayacaq, danışacaqsa da ancaq təhriflərlə. Kinematoqrafiya geniş kütləyə xitaba imkan verir. Azərbaycanda ən çox təzyiqə məruz qalan icmanın problemlərini nümayiş etdirmək, fokusu bizə yönəltmək və eyni zamanda filmi izləyən digər transları hər şey nə qədər pis olsa da istənilən halda mübarizə aparmağa dəyər ideyasına inandırmağa çalışmaq istəyirdim.





**BİOQRAFİK FİLM ÇƏKMƏK İSTƏYİM
DAHA ÇOX HEKAYƏMİN FONUNDA
HEKAYƏLƏRİMİZİ DANIŞMAĞA
FOKUSLANMIŞDI.**

**DÜŞÜNÜRƏM Kİ, AZƏRBAYCAN KİMİ
ÖLKƏLƏRDƏ TRANS TƏCRÜBƏLƏRİ
BARƏDƏ MÜTLƏQ DANIŞILMALIDI.**

–Müsahibəmizin əvvəlində Azərbaycanla trans qadın olaraq filmə maliyyə tapmağın çətin olduğundan bəhs etmişdin. Burda əslində ölkəyə məxsus iki əsas problemin yolları kəşifdir. Həm yaradıcı insan olaraq çəkəcəyin filmə büdcə tapa bilməmək reallığı, həm də kuir icmaya qarşı mövcud olan münasibətin siyasi olması ən önəmli problemlərdəndir. Bu iki nüans barədə başqa nələr demək istərdin?

Nəzərə alsaq ki, Azərbaycanda kino istehsalı dedikdə dövlət sifarişlə çəkilən və nazirliyin maliyyələşdirdiyi işlər nəzərdə tutulur, anlamaq olar ki, bu yardım və maliyyə sırf dövlətin maraqlarına xidmət edən və dövlətin dilindən danışacaq şəxslərin maliyyələşməsinə təmin etməyə fokuslanıb. Təbii ki, qadın rejissorların kinosu xüsusilə transların və digər kuirələrin kino istehsalı dövlətin prioritetində deyil. Əksinə dövlət bizim özünümaliyyələşdirməmizə belə maneələr yaradır. Təbii olaraq bu cür mühitdə maliyyə tapmaq hədsiz çətinidir.

– Çəkiliş prosesi çətinliklərinə baxmayaraq sənə nələr qatdı? Film hazır olduqda keçirdiyin hisslər bu film müstəvisində xüsusilə maraqlıdır. Səncə film daşdığı mənalı missiyalardan əlavə bir yaradıcılıq nümunəsi, sənədli film nümunəsi olaraq nə dərəcədə qənaətbəxş alınıb?

Açıqı, filmin hazır versiyasını izləyəndə razı qalmadım. Amma bu daha çox onunla əlaqəli idi ki, istədiklərimizi realizə etmək üçün kifayət qədər geniş imkanlara sahib deyildik. Yəni, biz film çəkəndə adətən etmək istədiklərimizdən daha çox mövcud maliyyə ilə nələr edə biləcəyimizə köklənirik. Məhz bu səbəbdən Azərbaycanda çəkilən filmləri, xüsusilə müəllif filmlərini digər ölkələrdə istehsal olunan filmlərlə müqayisə etməyin haradasa düzgün olmadığını qeyd etməyə çalışıram. Amma ümumi təəssüratlar təbii ki, xoşdur. Filmin dünya premyerası 28 Sentyabrda Osloda keçirilən “Oslo Fusion Festival”-da baş tutdu. Nümayışdan sonra filmin prodüseri Durna Səfərova və mən Norveç-Helsinki Komitəsinin nümayəndəsinin idarə etdiyi müzakirəyə qoşulduq. Hazırda isə digər festivallardan xoş xəbərlər gözləyirik. Və ümid edirəm ki, bu film Azərbaycanda kuir kinonun axarncı işlərindən olacaq.

- Azərbaycanda filmin nümayiş edilməsi ilə bağlı planların varmı və bunu nə dərəcədə mühüm hesab edirsən? Səncə incəsənətin hadisələrin gedişatı, insan və xalqların düşüncəsinə nə dərəcədə təsiri var?

Film onlayn nümayiş olunacaq. Vaxtı təəssüf ki, dəqiq bilmirəm. İncəsənət hazırda bütünlükdə konveyerdır. İstehsalat istehsalat üçün prinsipi ilə işləyir və daha çox sənayedir nəinki insanları maarifləndirmək üçün vasitə. Və bu sadəcə kommersiya kinosuna deyil eləcə də bütün formalara aiddir. Edə biləcəyimizin maksimumu bu istehsalatın daxilində insanlara toxunacaq formada hansısa işlər görməkdir.

- İstərdim müsahibənin sonlarına doğru bir qədər yaradıcılığa necə başlamağın barədə danışaqsan. Bilirəm ki, əvvəllər musiqi ilə də məşğul olmusan. Bəs kinomatoqrafiyanın yaradıcı özünü ifadədə sənin üçün ən uyğunu olduğuna necə qərar verdin?

Yaradıcılığımıza musiqi ilə başlamışam, düzdür. Həyatımın uzun müddətini musiqiyə həsr etmişəm demək olar. 6 yaşımda anamla getdiyim binada orta ixtisas musiqi məktəbinə qəbul olduğumu öyrəndim. 11 illik musiqiylə unison yaşamaq təbii ki, özünü ifadəni daha çox musiqiylə icra etməyə kömək edir. Lakin zamanla musiqi mənim üçün sadəcə element olaraq qaldı. Daha sonra kino təhsili almağa başlayanda başa düşdüm ki, kinematoqrafın özünü ifadə üçün daha geniş imkanları mövcuddur.

- Bəs bu özünü ifadə prosesini necə başladı? “Dovşan getmək qərarına gəlir” filmi üçüncü filmindir, ilk iki filmin yaradıcı yolu özünü ifadə prosesinin parçası kimi necə baş tutdu?

Yaradıcılığımıza “Küy Simfoniyası” adlı qısa sənədli filmə başlamışam. Film həm də kurs işim idi. *Bakı Beynəlxalq Qısa Filmlər Festivalının* ən yaxşı qısa sənədli filmi seçilib. Detallı danışmayacam çünki bu hadisə keçiddən əvvəl baş verib. Daha sonra uzun müddət çəkilişlərə fasilə verməli oldum. Kəmiyyət aut, ailədə, universitet administrasiyası ilə yaşadığım problemlər, sosisum tərəfindən təzyiqlər və demək olar 3 ilə yaxın müddəti total yaxud yarı izolyasiya mühitində keçirdiyim

Üçün film çəkilişi təşkil etmək və orada iştirak mənim üçün mümkünsüz idi. Tiflisə köçdükdən sonra icmanın dəstəyi ilə 2017-ci ildə Bakıda translara qarşı aparılan dövlət terroru barədə bədii-sənədli film çəkdim. Film elə Avropa İnsan Haqları Məhkəməsində zərərçəkmişlərin məhkəmə işinin adı olan "A və 24 Digərləri" adı ilə yayımlandı və *Sevil Beynəlxalq Qadın Sənədli Film Festivalında* nümayiş olundu.

- Gələcək yaradıcılığın barəsində nə düşünürsən? Sənədli filmə bağlı düşüncələrin də maraqlıdır. Gələcəkdə bu mövzulara bədii film janrında yanaşmağı düşünürsənmi?

Hazırda yaradıcılıq krizisi yaşadığım üçün gələcək planlarım barədə dəqiq fikirlərim yoxdur. Amma daha çox bədii-eksperimental işlər üzərində işləməyi planlaşdırıram. Əslində sənədli kino mənim üçün sadəcə mümkün olan yeganə vasitə olduğu üçün (sırf bədii işlərə maliyyə tapmaq çox çətindir deyə) ondan istifadə edərim. Lakin gələcəkdə daha çox bədii kinoya yönəlməyi düşünürəm.

**AMMA İNSAN
ƏGƏR ALOVLARIN
İÇİNDƏDİRSƏ BUNU
ÖZÜ YOX YALNIZ
ONU KƏNARDAN
İZLƏYƏNLƏR RƏQS
KİMİ GÖRƏ BİLƏR.
BƏLKƏ DƏ RƏQSƏ
BƏNZƏYƏN BÜTÜN
O HƏRƏKƏTLƏR
ALVDAN QURTULMAQ
ÜÇÜN CƏHDLƏR İDİ.
BƏLKƏ DƏ BU FİLM ÖZÜ
BÜTÖVLÜKDƏ BUNUN
ÜÇÜN CƏHDDİR.**



YIĞICILAR VƏ MƏN

sənədli filmində Aqnes Varda

Aygül Qurbanova

Aqnes Varda ilk filmi 1955-ci ildə çəkir. Uzun illər ərzində çoxsaylı filmlər çəkməsinə baxmayaraq ancaq kiçik çevrələrin tanıdığı rejissor olaraq qalır. 2000-ci ildə premyerası baş tutan *"Yığıcılar və mən"* sənədli filmi isə ona dünya şöhrəti gətirir. Sonralar müsahibələrinin birində dediyi kimi *"Önemli olan şöhrət deyil, görünməz yaradıcılığın artıq görünən olması"* olur.

Aqnes Varda *"Fransız yeni dalğasının anası"* olaraq adlandırılır ancaq yaradıcılığının uzun müddət görünməz olması ona bir çox müstəvidə qayğılı illər yaşadır. Belə ki, filmləri uzun illər tamaşaçı kütləsinin yetərli diqqətini qazana bilmir. Populyar filmlərin arxasınca qaçan izləyicinin Aqnes Varda filmlərinə laqeyidliyinin səbəbi Varda filmlərinin kütlənin əxlaq anlayışlarını təsdiqləmək, hətta tərəf tutaraq arxayınlıq vermək əvəzinə psixoloji və əxlaqi suallar qoymasıdır. *Varda* tamaşaçını nəinki müəyyən məsələlər üzərində düşünməyə, hisslərini yenidən nəzərdən keçirməyə təhrik edir, hətta bəzən onları hirsəndirməyi də xoşlayır.

Filmdə də əks edildiyi kimi 19-cu əsr Fransasında Jean-Francois Millet, Pierre Edmond, Alexandre Hedouin, Jules Adolphe Aimé Louis Breton kimi rəssamlar "yığıcılar" məzmunlu rəsmlər çəkirdi. Belə ki, Millet'nin 1857-ci ildə çəkdiyi *Les Glaneurs (Qadın yığıcılar)*; Hédouin'in 1852-ci ilə məxsus *Les Glaneuses fuyant l'orage (Fırtınadan qaçan sünbüllər)*; Breton'un 1859, *Le rappel des glaneuses (Sünbüllərə çağırış)* adlı əsərlərində tarlalarda qadın yığıcılar qruplar şəklində əksini tapırdı. Breton'un 1877-ci il tarixli məşhur *La Gleaneuse (Qadın yığıcı)* əsərində isə bir qadın ilk dəfə vahid bir şəxsiyyət olaraq yer alır. Bu əsər tək bir qadın yığıcını qəhrəman, kolleksioner etdiyi üçün müstəsna, eyni zamanda sanki adı çəkilən digər rəsmlərin yaxınlaşdırılmış kiçik bir hissəsi kimi bütövün parçası olaraq görünür.

Rəsmlərdə göstəriləyi kimi, həmin dövrlərdə Fransada buğda sahələrində biçindən sonra qalan qalıqları qadınlar kollektiv şəklində toplayırdı. Varda isə hələ filmin əvvəllərində yığıcılığın artıq şəhərlərə yayılaraq tək halda, kişilər tərəfindən də icra edildiyini göstərir. Yəni, yığıcılıq qıyafə dəyişdirərək Fransanın müxtəlif yerlərində müxtəlif şəkillərdə əksini tapmağa başlayır. Başqa sözlə, Varda film boyu yaşadığımız qlobal istehlak dövründə kolleksiyaçılığın getdikcə çox fərqli şəkildə anaxronist bir təcrübə kimi mövcud olmağa davam etdiyini göstərir.

Filmin adı Fransız dilindən hərfi tərcümə edildiyində “Kişilər də artıq yığıcıdır, qadın yığıcı olaraq isə mən” məzmununu əldə edirik. Varda da artıq özünü yığıcı olaraq görür və bunu film boyu müxtəlif yollarla izləyicisinə də göstərməkdən çəkinmir. Bəs Varda necə bir qadın yığıcıdır və ya nəyin yığıcısıdır? Bu sual kontekstində filmin quruluş səhnələri haqqında düşünməyə davam etdikcə, önəmli bir nüansın fərqi varır. Varda Filmin son səhnələrinin birində canlı bir performans icra edərək kadr yığıcısı olduğunu izləyicisinə elan edir. Jules Bretonun Arass İncəsənət muzeyində sərgilənən 1877-ci il tarixli *La Gleaneuse (Qadın yığıcı)* əsərinin önündə canlı tablo performansı sərgiləyərək, iki muzey işçisinin köməyi ilə divar xalçasının önündə Bretonun qadın qəhrəmanı tək sol əli ilə sağ çiyin üstündən sünbüllər tutur və kameraya baxır. İzləyici olaraq bizlər Bretonun Yığıcı qadına baxdığı kimi baxırıq Vardaya. Bir müddət sonra isə sünbül yığıcı qadın Varda





əlindəki Kamerası ilə bizlərə baxır və əsl yığıcı kimliyinə qovuşur. Artıq o da kadr yığıcısı Varda olaraq filmdəki digər yığıcıların, yığıcı qadınların sırasındadır. Bretonun *"Qadın yığıcı"* obrazını öz bədənə ilə canlılığa qovuşdurub, yenidən həyatın içinə qatır. Beləliklə, Fransada tarixən davam edən qadın yığıcılar kimliyinin parçası olduğunu amma bunu yeni bir formatda, *"kadr yığıcısı"* olaraq etdiyini bəyan edir. Beləliklə Varda həyatın zibilliyini qarışdıran "görüntü yığıcısı" olaraq yeni bir kimlik qazanır və film uzunlu varlığına davam edir.

Film boyu Varda yığıcılıqla kolleksionerlik arasında uzun tarixi yolu izləyərək yığıcılığın fərqli simalarını göstərməklə kifayətlənir, eyni zamanda özünün bu simaların yığıcısı olduğunu göstərir. Yaponiya səyahətindən qayıtdıqda çamadanını sanki bir yığıcıtək boşaldan Varda da artıq filmdəki obrazların sırasındadır. Filminə qəhrəman etdikləri sırasında artıq özü də bir obraz olaraq mövcuddur. Filmi izlərkən özünü yığıcı kimi hiss edən izləyici filmdən Fransanın tarixində yer alan digər yığıcıları olduğu kimi eyni zamanda Vardanı da *"toplaya"* bilir.

Varda bir yol filmi kimi hazırladığı sənədli filmdə fərqli yanaşmalara, dialoqa münbit mühit yaradır. O, hər bir sosial obrazla qarşılaşmasında özünü nəzərdən keçirir. Qarşılaşdığı sosial

obrazların hekayələrini öz bədənindən, düşüncələrindən, hisslərindən keçirir. Filmini tək yox, hər bir obrazla bərabər istehsal edir, filmini qurmaq üçün dialoqa girdiyi sosial obrazlar, sənətcilərə yer açır, tamaşaçıların filminə girməsi üçün boşluqlar buraxır, özünü refleksivlikdən aşındıraraq filminin bütövlük inikası və yaradıcı həmrəylikdən doğmasına məmnun olur. Duyğularının ifadələrini və bədəninin şəkillərini bu filmə daxil edən Varda həyatın axını, zamanın yorucu təsiri və ölümün gəlişi haqqında düşüncələrini sənət süzgecindən keçirir.

Bütöv filmə nəzər saldıqda görürük ki, Varda *"kadr yığıcısı"* mövqeyini genişləndirərək çoxaldır. Daha əvvəl çəkdiyi filmlərə qayıdır, Bəsit özünə istinad aşır, əksinə böyük qismini öz işlərindən topladığı *"tullantıları"* təkrar emal yolu ilə necə istifadə edəcəyini peşəkarlıqla göstərir. Bu mənada onun kinosunda öz mətnləri arasında bir toxuculuq var. Aqnes Varda filmlərinə baxarkən onun birbaşa əvvəlki filmindən bezi kadrlar çəkdiyini və ya əvvəlki filmə istinad edən oxşar obrazdan istifadə etdiyini görə bilir. Yekun olaraq demək olar ki, Vardanın kino üslubunun əsas elementlərindən biri öz filmoqrafiyasına vaxtaşırı qayıdış, özünə istinad edən intervizuallıqdır.

Özünün istehsal etdiyi və artıq qalan əsərlərini tullantı ehtiyatı kimi



istifadə etməklə yanaşı, kinonun sənaye standartlarında qəbul edilməz sayılan və tullantı kimi görünən film materiallarını belə dəyərləndirməyə çalışır. Bunun yaxşı nümunəsi *"Yığıcılar və Mən"* filmindəki kiçik əl kamerasını unudaraq gəzərkən yellənən obyektiv qapaqlarının təsvirlərini caz musiqisinə qarışdırdığı səhnədir. O, bu səhnəni "obyektiv qapağının rəqsi" adlandırır.

Aqnes Vardanın sözü gedən filmdə kameranı zaman-zaman özünə, xüsusilə qırışmış əllərinə çevirməklə yaşlanmağın təbii gedişatı, bədii estetikası üzərinə düşən kinorejissor olduğunu görürük. O usta bir "kadr yığıcı"-sı olaraq izləyicinin dünyasını tamamilə dəyişdirən incə düşünülmüş fantaziyalarla onları ovsunlamağa köklənir. O, özünü "sənədçi-esseist" kimi transformasiyaya açıq saxlayır və tapılmış, "yığılmış" obrazlarla izləyicilərini kəşf duyğusu ilə əhatə edir.

Varda özünü səhnələşdirir, çəkdiyi filmə daxil olur, yaratmaq istədiyi dünyada bütün çılpalığı və detalçılığı ilə var olur. Filmində sosial aktyorlardan səmimiyyət gözləyirsə özü də düşüncə və hisslərini tamamilə səmimi şəkildə ifadə etməkdən boyun qaçırmır. Sadəcə bir sənədli film rejissoru olaraq deyil, kifayət qədər yaşlı qadın kimliyi ilə də ideya və hisslərini filminə daxil etmək istəyir. Bədənini, özünü səhnələşdirərkən tək qalır və sanki qeydlər aparırmış kimi kameraya danışır, bir əlindəki kamera ilə digər əlinin hekayəsini "yazır". Filmin yaradıcısı, hekayənin təhkiyəçisi olaraq onun bir parçası olmaqdan həzz duyr. Digər tərəfdən, sənədli film "başqaları"-nın hekayəsinin əks edildiyi janr kimi qəbul edildiyi üçün müəllifin filmə daxil edilməsi tamaşaçının formalaşmış

qavrayışı və inamı baxımından paradoksal və gərgin vəziyyət yaradır.

Varda yaşlandıqca sosiallığın və sənətin küncələrinə sıxışdırılmağa qarşı çıxır və öz bədəninin qocalmış şəkillərini filmində əks etdirir. O cümlədən kinonun sənaye standartlarından kənara çıxan obrazları transformasiya edərək yaradıcı şəkildə istifadə etmək, digər filmlərindən və sənət əsərlərindən qalıqları mütəmadi olaraq yenidən dəyərləndirmək yaradıcılığının ən önəmli nüanslarındandır.

O, özünü fikir və hisslərinin kəsişdiyi nöqtələrin müşahidəçisi, insan həyatlarından artan obraz və hekayələrin "yığıcısı" olan rejissor kimi kino sənayesinə təqdim edir.

Varda *"Yığıcılar və mən"* filmi nə vaxt çəkəndə Fransada global istehlak məsələsi ciddi şəkildə müzakirə edilirdi. Digər tərəfdən, 1950-ci illərdən etibarən fransız sənədli filminin ictimai fəallıqla əlaqələri araşdırılırdı. Bu gün isə *"Yığıcılar və Mən"* filminə nəzər salındıqda aydın olur ki, Varda sadəcə olaraq müəyyən tarixi kontekstin siyasi və sosial vəziyyətini əks etdirməyən, ictimai fəallıq sərhədlərinə həbs edilməyən genişlik və dərinlikdə film çəkib. Digər tərəfdən həmin dövrlərdə Fransada siyasi mövzulara həssaslığın artması və realizmə qayıdışı ilə sənədli kinonun əvvəlki gücünə çatması da bu filmin uğur qazanmasına səbəb olan nüanslar arasında olub.

Aliyə Dadaşova

Kədər, ayrılıq, sevgi, hüzn haqda yalnız şairləmi danışa bilər? Şair olmayanlar bu hissələri necə yaşayır, hardan biləcəyik? Axı, yaşadığımız rəşional dünyada bunlardan danışmaq, bu hissələri göstərmək yaxşı qəbul olunmur, məhrəm sayılır və o zaman bunlar haqda danışmağa xüsusi dil g r k olur - Poeziya kimi...

Finlandiyalı rejissor Mina Laamonun *"Kədər tərbiyəçiləri"* sənədli filmi insanların kədərlə münasibətlərindən bəhs edir və kino mütəxəssislər tərəfindən poetik kinoya aid edilmək üçün bir xeyli n ansa sahibdir : obrazlı təsvir, hissi yařantını qəhrəmanının-müəllifin necə keçirməsi təcrübəsi, individualı n  n  keçməsi, fraqmentallıq...

"Kədər tərbiyəçiləri"‑nin bu il **Sevil Beynəlxalq Qadın Sənədli Film Festivalının** uzunmetraj sənədli film nominasiyasının qalibi olması, zənn edirəm, filmin v  m nsif rin rəşional – emosional dünyanın polyarlıq balansını qorumaq arzusundan, onu bir bütöv kimi görmək niyyətindən qaynaqlanır.

"Kədər tərbiyəçiləri" filmi boyunca müəlliflər bizi k d rin obrazları ilə, normalda təzahür dediyimiz kabusları ya formaları ilə  z- z  qoyur, onu tanıma ımızı istəyir. Kədər nədir? Onunla necə bař etmək olur? Həyatı ikiyə b l n hər hansı hadisədən sonra kədərlə

bař-bařa yařamaq necədir? Onun mahiyyətində n  gizlidir? - kimi suallara cavab axtarır.

Film, filmdəki insanlar bizə kədər haqda danıřır, hərçənd biz onu bilirik. Kədəri yalnız onunla toqquřdu umuz, bař-bařa qaldı ımız zaman, t k-t k tanıya bilir k. Sadəcə, *"Kədər tərbiyəçiləri"* istəyir ki, zahirən "normal" görünən, həm də rəşional dünyadakı qaydalara görə normal g r n nin arxasında n  olması haqda bir t s vv r m z olsun. Çünki kədər fitr timizd dir, bizimlə birgə doğulur, bədənimizdə, ruhumuzda gizlidir v   z  çıxması, varlığımızı b r m si an məsələsidir. Kədər uzaq qonaq kimi g lm y c k ya da gəlmir və biz onunla El arın m řur ř irind ki kimi –uzaq qonaq kimi yox, özümüzlə salaml řar kimi salaml řaca ıq ya da salaml řırıq.

Filmi izlədikcə, təsvir-obrazları yaddařımıza hopdura-hopdura həm də film boyunca b l n b s p l nmıř t hkiy l rd n ayrı-ayrı hadisələri seçirik: oğlunu itirmıř qadın, qardařını itirmıř qadın, yeni ölkədə ř bh  v  nifrətlə  zl ř n m h c r kiři, sevgilisini itirmıř qadın, yařıdlarını dostlarını itirmıř, qaçılmaz  l m hissiyl   z- z  yařayan kiři, anasını itirmıř qadın, "atılmıř" qadın, zorakılığa məruz qalmıř qadın, a ır xəstəliklə  zl řmıř kiři...

T hkiy l r qırıq-qırıqdır, lakin bütün



əhvalatları bir səs danışır və bu, filmə poetik bütövlük (bir müəllifin mətni kimi) gətirir. Biz kədər adlı məfhumun müxtəlif insanlardakı təzahürünü izləyirik; ətalətli-hərəkətli: ağ qara təsvirdə torpaq qalağı sandığımız tısbağa qəfil hərəkətə gəlib ağır-ağır irəliləyir.

Səyahət etməyi sevən, indisə ağır xəstəliklə baş edən cütlük: nə zamansa təyinatı üzrə fəaliyyətdə olan böyük bir tikilinin xarabalığı. Atılmış məkanda daha çox görünə bilən dərin boşluqlar.

Yeni ölkədə rastlaşdığı nifrətdən bəhs edən şərqli mühacir: ekranda xəfif tüklü, amma iri gövdəli kəllər göstərilir...

Ərindən ayrılmış sonra onu itirmiş qadın: dağınıq interyerdə sükunət.

Güman etməyin ki, film kədərə seçilən xarabalıq, dağınıq ev kimi vərdişedilmiş görünə biləcək obrazlardan ibarətdir. Yox. Təsvir-obrazlar, simvol fiqurlar çoxdur və onlar filmin narrativində olduqca önəmliirlər.

Məsələn, motivə, məzmununa uyğun olaraq göstərilən su təsvirləri.

Əvvəlcə o, sevgilisini itirmiş qadının üzdüyyü hovuzdadı. Sonrakı epizodda oğlu boğulan qadının sahilində gəzdirdi göldür, sonrakında, qadının ayağının altındakı qardı, daha sonra zorakılığa məruz qalmış qadının içində dayandığı sudu.

Filmə göz yaşları yoxdu, dərdlərini danışan, yaşadıklarını təsvir edən insanlar kamera qarşısında ağlamırlar. Su təbiətdəki, məişətdəki halındadır. Amma su burada həm də həyat başlanğıcı kimi yozulur, qadının özüylə işarələnir (su ünsürünün işarəsi təsdir: tas-qadın-qəbul edən tərəf), hovuzla

bağlı epizodda su nə qədər çox olsa da, qadının acısını çıxara bilmir. Və ən əsası, su ayrı-ayrı formalarda olsa da eyni sudur, kədərdə olduğu kimi o başqa formalarda zühur edir. Hətta susuz hovuz təsvirində də obraz kimi ortaya çıxır: gözlərinin ətrafı boyanmış qızlar susuz hovuzda divara söykəniblər. Bura sanki dünyanın emosional qütübüdür, bu hovuz boşalmış deyil, suyla dolacaq hovuzdur. Su – həyat, gələcəkdir amma o, kədər də ola bilər. Bu arada, kədər in həyatdan sayılmaması insanın bəşməzliğıdır. Niyəsə, kədərlilər həyatsevər sayılır. Hərçənd, bəlkə kədərlilər həyatı daha çox sevirlər və ya daha dərinəndə duyurlar. Bu əsnada müəlliflər sözügedən filmə sevdiiyinin yerinə gələn kədərle doğmalasən, getməsinə istəməyən qadını tanıdır bizə. Şairin söylədiyi kimi, “ayrılıq da sevgiyə daxildir”, deməli, kədər də həyata. Odur ki, filmin qəhrəmanlarından biri yaşadığımız istehlak dünyasının aşladığı xoşbəxtlik illüziyasına işarə vurur: “Dünya insanlara qərribə bir istiqamət göstərir: “Həyat həmişə xoşbəxt və gözəl olmalıdır”. Amma axı, biz bilirik ki, bəzən o, zibil olur”...

Kədəri gözərdi etmək, onun əsas əlaqələrini tanınamamaqdandır. Filmsə bizə bu əlaqələri göstərir. O təkə “kədər necə aşılır” sualına cavab axtarmır, onun necəliyini, mahiyyətini axtarır.

“Bəzən Nifrət Kədər və Qorxunu gizləyir”; “Kədər Qəzəbimin davamıdır” – deyər ayrı-ayrı adamlar kədər in mənəyini göstərirlər.

Ekran da ara-sıra cəngavər geyimli ayaqyalın bir fiqur görünür.

Meşənin içində taxtadan qadın bədəni də görürük.

Başqa bir təsvirdə kimsənin fərqiəə varmadiğı pələng cildli bir fiqur avtobusda oturub.

Hovuzdaki qızlar pələng tək nəriləyir.

Bütün bu obrazlaşdırılmış qoruma instinkti, zərbələri yumşaldan bədən hissiyatımız, yaşama ehtirası – varolmanın şərtləri deyilmi? Və nəhayət, bunlar olmasa, kədər olardımi? Ya da əksinə, kədər olmasa bunlar olardımi?

Bu suallar, obrazlar selinin gətirdiyi dağıntıdan sonra durulma, kədərdən aydınlığa, ideya aydınlığına çıxmaq kimidir. Və filmin daha bir üslubi özəlliyi ortaya çıxır: final deyəndə hansısa vurucu, yekunlaşdırıcı, təsirli son dəqiqələrdən söhbət getmir. Təhkiyə səpəli olduğı kimi, final da filmin şərti olaraq üçüncü hissəsinə səpələnib.

Bəllidir, kədərdən bəhs edən film “happy end”lə qurtarmayacaq. Bilmək yüngülləşdirməyəcək. Həmin aydınlıq təsəlli etməyəcək. Kədər özü istəməyincə, heç hara getməyəcək. Amma biz həyatı ikiye bölünənlərin simasında kədərə əl uzadacaq, salam verəcəyik. Bir filmin, bir sənətin gücü bunda deyilmi sizcə:

Əl uzatmaq.

Duymaq.

Toxunmaq.

Anlamaq.

ELISA QAY

Karyerası ərzində 1000-dən çox filmə rejissorluq etmiş Elis Qay (Alice Ida Antoinette Guy-Blachè) 19-cu əsrin sonlarında Fransanın qabaqcıl kino istehsalatçısı və bədii filmlərin ilk rejissoru, həmçinin uşaq kitablarının yazıçısı idi. 1896-1906-cı illərdə o, ehtimal ki, dünya kinosunda yeganə qadın rejissor idi.

Elis 1873-cü ildə doğulub, uşaqlığını Cənubi Amerika, İsveçrə və Fransada keçirib. Karyerasına 1894-cü ildə Fransada foto və kino avadanlığı şirkəti olan Le Comptoir Général de Photographie-də katib kimi başlayıb. Kino avadanlığı şirkətində işləməsi onun kino sahəsinə marağına səbəb olur. Firma 1897-ci ildə kamera istehsalından film çəkilişinə keçdikdə Elis Qay onun ilk direktorlarından biri olur.

Onun debüt filmi kino tarixində ilk bədii film olaraq bilinən *Kələm Pərisi* ("La Fève aux Choux") filmidir. 60 saniyəlik bu film 1896-cı ildə ekranlara çıxdı.

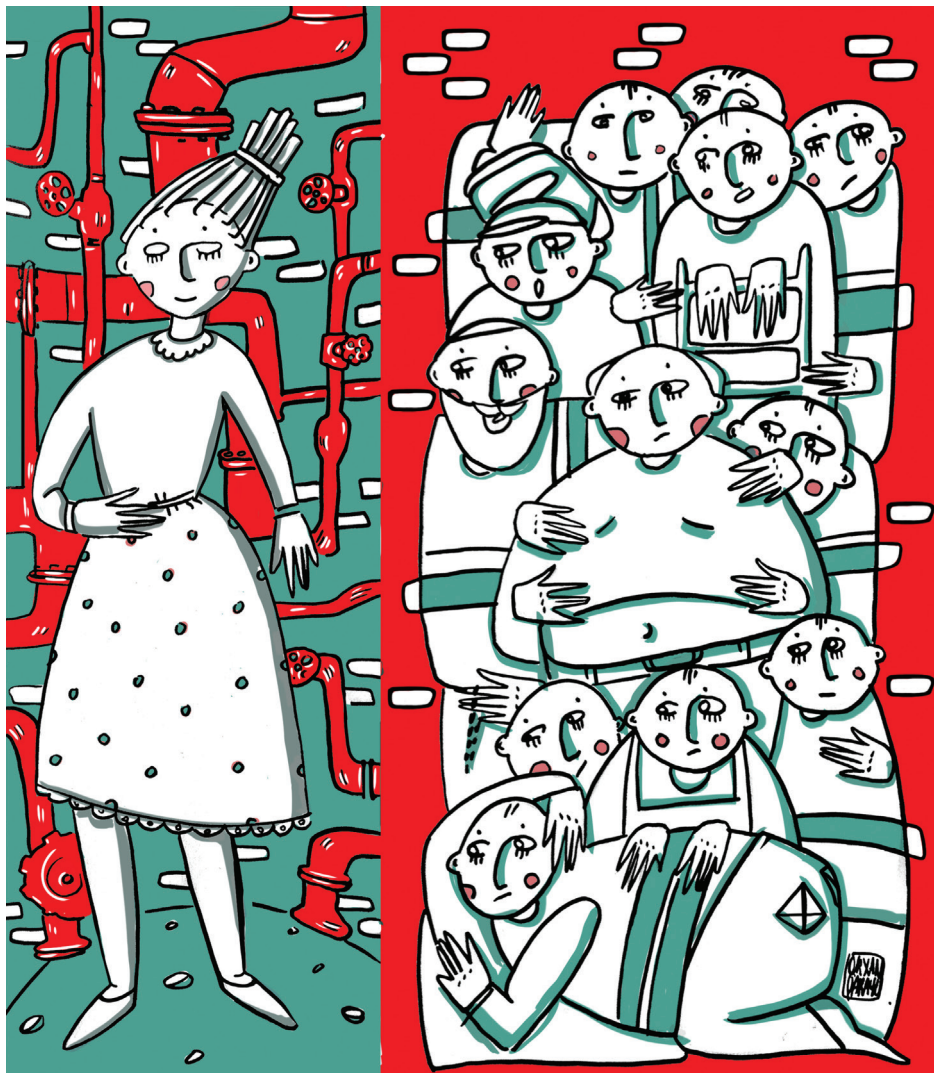
1897-1906-cı illərdə Gaurmont filmlərinin prodüseri olan Qay bu illər ərzində aralarında "*Feminizmin nəticələri*" (les résultats du féminisme), "*Məsihin həyatı*" (la vie du Christ)

filmlərinin də olduğu silsilə filmlər çəkir. 1906-1907-ci illərdə isə xronofonla 100-ə yaxın qısametrajlı film çəkir.

1907-ci ildə operator Helbert Blaş (Helbert Blache) ilə tanış olub evləndikdən sonra Nyu Yorka köçür. 1910-cu ildə Amerikada Hollivuda qədərki ən böyük studiya olan Solax adlı şəxsi istehsal şirkətini qurur. Şirkətin fəaliyyəti dövründə bədii rəhbər kimi çalışır və bir çox filmlərə rejissorluq edir. Solaxın fəaliyyəti uğurla davam edir. Ən çox tanınan film "*Yarpaqların tökülməsi*" filmi olur. Dövrün mətbuatında sözü gedən studiya ilə bağlı önündə "Təbii ol" yazılı böyük lövhənin vurulduğu ilə bağlı xəbərlər, şəkillər də yer alır.

Üç il boyunca yaradıcı filmlər çəkən şirkət iqtisadi böhran səbəbindən müflisləşir. Bunun əvəzinə Qay 1913-cü ildə Blachè Features şirkətini qurur. Elis Qay və Helbert Blaş bir neçə il sonra boşanır və birgə film tərəfdaşlığı sona çatır.

Qay son rejissorluq işini 1919-cu ildə edir. Həyat yoldaşı ilə boşandıqdan sonra 1922-ci ildə Fransaya qayıtsa da, sonradan kinorejissorluğa davam edə bilmir. Dövrün kino sənayesinə hakim



kəşilən qatı patriarxiya tərəfindən kino karyerası əngələnir. Ruh düşkünlüyü yaşayan rejissor uşaq hekayələri yazmağa başlayır. Bir daha evlənmir və 1964-cü ildə qızı Simone ilə birlikdə yaşamaq üçün ABŞ-a köç edir. 1968-ci ildə isə qocalar evində dünyasını dəyişir.

Elis Qayın 1000-dən çox filmə rejissorluq etdiyi və ona məxsus 350-yə yaxın filminin günümüze qədər gəlib çatdığı deyilir.

2018-ci ildə ilk qadın film istehsalatçısı və rejissor olan Elis Qayın həyat və yaradıcılığından bəhs edən *"Təbii olun – Elis Qayın danışılmamış hekayəsi"* (*"Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché"*) adlı sənədli film çəkilir.

