

Berqmanın filmlərinin bir çoxu rejissorun şəxsi həyatında baş verənlərin güzgüsüdür. Lakin, filmləri tamamilə avtobioqrafik olaraq təsnif etmək doğru deyil. Çünki, müəyyən personajların yaşadıkları və hiss etdiklərinin ekran yansımasını izah etmək heç də bütün filmin strukturunu müəyyən etmir. Lakin 1982-ci ildə ekranlara çıxan “Fanni və Aleksandr” (isv. Fanni och Aleksandr) filmində vəziyyət tamamilə dəyişir. Çünki bu filmlərdəki hekayə Berqmanın şəxsi həyatından və uşaqlığından parçalarla zəngindir.

“Fanni və Aleksandr” filmi Berqmanın kino sahəsindəki sonuncu filmidir. Lakin bu filmi ümumiyyətlə, rejissorun kinematografiya sahəsindəki yekun filmi adlandırmaq daha məntiqli olar. Son nöqtəni bu filmə qoyan rejissor, xüsusilə digər filmlərindən fərqli olaraq, vizual və emosional cəhətdən daha zəngin bir iş ortaya qoymuşdur. “Sanki “Fanni və Aleksandr” filmi rejissorun digər filmlərinə tamamilə əks formada çəkilib: asketizm əvəzinə rəng çaxnaşmaları, möhtəşəm dekorasiyalar, bir-birinə qarşı mübarizə aparan qəhrəmanlar əvəzinə saysız hesabsız personajların dairəvi rəqsi, sujetin guşəvari hərəkəti ilə nəticələnən bucaqları” (Болчек Д., 2011).

Film ilkin olaraq televiziya filmi kimi ekranlara çıxmış, daha sonradan qısaldılaraq kinoteatrlarda nümayiş etdirilmişdi. Filmin populyarlığı artdıqca prodüserlər, əvvəlki televiziya versiyasının tam olaraq təqdim edilməsini qərara aldılar və bu versiyanı dünya üzrə müxtəlif kinoteatrlarda nümayiş etdirdilər. Beləliklə, həm tam, həm də qısaldılmış versiya bir-birini tamamlayaraq, geniş auditoriyaya çatdı və film həm televiziya, həm də kino dünyasında böyük müvəffəqiyyət qazandı. Əbəs yerə deyil ki, film 4 Oskara və “Qızıl qlobus” mükafatlarına layiq görülüb.

“Fanni və Aleksandr”, əsasən Ekdal ailəsinin hekayəsinə fokuslanan və hadisələrin böyük bir hissəsinin əsasən Aleksandrın (aktyor Bertil Guve) baxış bucağından təqdim olunduğu bir dramaturji quruluşa sahibdir. Baş qəhrəman Aleksandr sənət güzgüsündə Berqmanın əks portretidir. Film, Berqmanın digər əsərləri kimi, dramatik quruluşu ilə diqqət çəkir və hər bir hissə bir akt olaraq ayrılmış, özünəməxsus bir adla təyin olunmuşdur. Kiçik bir proloqdan başlayaraq, beş aktın hər biri özündə fərqli bir mərhələni, bir dönüş nöqtəsini, bir daxili gərginlik və ya transformasiyanı əks etdirir. Epiloq isə, film boyunca qurulan bu mürəkkəb təbəqələrdən sonra, bir növ yekunlaşdırma rolunu oynayır.

“Aleksandr yoxsa İnqmar?”

Filmin süjeti 1907-ci ilin İsveçinin Uppsala şəhərindəki xoşbəxt, bolluq və sevinc içində böyüyən iki uşağın – Fanni və Aleksandrın həyatına fokuslanır.

Filmin strukturunda və tematik inkişafında əksər hallarda izləyici, hadisələrin özəlliklə Aleksandrın subyektiv perspektivindən təqdim olunmasına görə, onun daxili dünyasında tək başına qalır. Hətta film boyunca Fanninin (aktrisa Pernilla Alvin) əhəmiyyətli bir rol oynamasına baxmayaraq, ssenarinin və vizual nizamın özəllikləri, xüsusən də kameranın baxış bucağının Aleksandrın gözündən formalaşması nəticəsində, Fanni obrazı nisbətən yan xarakter olaraq qalır. Bu yanaşma, Fannini daha periferik bir mövqeyə itələyərək, Aleksandri filmdə Berqmanın şəxsiyyətinin təmsilçisi kimi möhkəmləndirir. Kameranın daima Aleksandr ilə yaxın əlaqədə olması, onun psixoloji və emosional vəziyyətlərini daha dərinlən şərh etməyə imkan tanıyır və beləliklə, izləyicinin onun iç dünyasına intuitiv şəkildə nüfuz etməsinə şərait yaradır. Bu yanaşma həm də filmin strukturunun və tematik təhkiyəsinin Berqmanın şəxsi həyat təcrübələrinə dair bir çox təzahürlərini təqdim etməsi baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır. Fanni, əsasən Aleksandrın dünyasında və onun şəxsiyyətinin bir əks-sədası kimi mövcuddur. Lakin obrazın daha az diqqətə alınması və onun daxili mübarizələrinin nəzərə alınmaması, Fanninin kifayət qədər inkişaf etməməsinə gətirib çıxarır. Bu quruluş filmdə bir növ balanssızlıq hissi yaratsa da, eyni zamanda Aleksandrın psixoloji və emosional vəziyyətinə dair daha zəngin və dərin bir portretin yaranmasına şərait yaradır.

Filmin ikinci yarısı qaranlıq bir mövzu üzərində təsvir olunur. Uşaqların atası Oskar Ekdal (aktyor Allan Edval) öldükdən sonra anaları tanınmış bir yepiskopla evlənir və bu yeni ögey ata uşaqlara qarşı sərt, amansızdır. İki fərqli dünyanı fəlsəfi baxışla vurğulayan filmdə anaların dünyası sülh, harmoniya, istilik və mərhəmətlə zəngin bir aləmdə nümayiş olunarkən, ataların dünyası sərt reallığı, avtoritarizmi və gücün hakimliyini təsvir edən bir sferada formalaşır. Bu iki dünya arasındakı qarşıdurma, insanın daxili aləminin qarşıdurmasının simvoludur. Aleksandrın bu qarşıdurma zamanı mübarizəsi, öz şəxsiyyətini tapmaq və daxili dünyasında həm işıq, həm də qaranlıq arasında bir tarazlıq qurmağa çalışmaqdır. Jan Pol Sartrın da dedişi kimi, “İnsan özünü yaratmağa məhkumdur: hər bir seçim, hər bir hərəkət, bizim kim olduğumuzu müəyyən edir”.

Valideynlə ünsiyyət qura bilməməkdən yol açan ağrı filmdə güclü bir emosional atmosfer yaradır. Filmdə uşaqlar, yepiskopun dar və cansız evində, analarından ayrılaraq bir otaqda qapalı qalırlar. Bu səhnələr, rejissorun uşaqlıq dövründə anası Karinin ona qarşı göstərdiyi soyuqluğa qorxulu bir istinaddır.

Yepiskop Yan Malmşyo (aktyor Edvard Vergerus) isə Berqmanın atasının simvolikasıdır. Berqman uşaqlığından bu yana avtoritar bir din xadimi,

Lüteran kilsəsinin naziri olan atası Erik Berqman tərəfindən sıxışdırılan və əzilən bir uşaq olub. Elə buna görə də rejissorun dini mövzulardakı şübhələri, sualları ata fiquru ilə normal bir münasibət qura bilməməsindən irəli gələn səbəb ola bilər. Yepiskop, sevgi və bağışlama anlayışından uzaq, yalnız güc və idarəetmə ilə bağlı bir dünyaya işarə edir. Berqman, ata fiqurunu obrazda belə bir şəkildə şərh edərək, öz uşaqlıq travmalarını və atası ilə qurduğu mürəkkəb münasibətləri kino dilində işləyir. İki ata, Berqmanın öz atasının daxili ziddiyyətlərini və qarşıdurmalarını əks etdirir. Birinci ata, pərdə arxasında duyğusal çıxışları ilə özünü ifşa etdiyi kimi, həm aktyor, həm də ata olaraq uğursuz, bacarıqsız və qeyri-kompetent bir fiqur kimi təsvir edilir. Bu obraz, həqiqi atanın şəxsi uğursuzluqlarının və qeyri-inkışaf etmişliklərinin bir simvolu olaraq çıxış edir. İkinci ata (ögey ata) isə avtoritar, intizamlı və sərt bir obraz olaraq, itaətsizlikdən sonra tətbiq etdiyi cəzalarla Berqmanın atasının sərt tərbiyə üsullarını xatırladır. Bu iki fərqli və bir-birini tamamlayan xarakter, Berqmanın atasının psixoloji və şəxsi ziddiyyətlərini simvollaşdırır. O, evdə vaizlər yazarkən, öz daxilində yaşadığı böyük narahatlıq, əsəbilik və şübhələrlə mübarizə aparır, eyni zamanda hərəkətlərini çox ehtiyatla planlayır. Atalıq məsuliyyətini, heç də mehriban və şəfqətli deyil, əksinə sərt və bəzən amansız şəkildə həyata keçirirdi. Lakin, bu çərçivənin digər tərəfində, özünü çox dəqiq və intizamlı, özünün təyin etdiyi qaydaları izləyən biri kimi təqdim edir. “Atalıq məhəbbətinin və məsuliyyətinin özündəki ziddiyyətlərə bürünməsi, mənim üçün ən mürəkkəb və dərin təcrübədir. Həm sərtliyin, həm də qaydaların hökm sürdüyü bir dünyada, öz daxili narahatlığımı və özünü təkrarlayan şübhələrimi necə idarə etməli olduğumu heç vaxt tam olaraq tapmamışam”. (Bergman İ., 1989, 112). Bu ziddiyyətlər, Berqmanın uşaqlıq travmalarının və daxili aləminin bir əks-sədası olaraq, həm filmində, həm də həyatında hər zaman özünü göstərən bir gərginlik olaraq qalır.

Bir mü sahibəsində kiçik yaşlarında nənəsinin evinə getməyi çox sevdiyini və orada özünü təhlükəsiz və rahat hiss etdiyini ifadə edən Berqman, bu təcrübəni filmdə nənə obrazını qoruyucu, sakitləşdirici və bağışlayıcı bir şəkildə təsvir etməklə reallaşdırır. Nənə, onun üçün sadəcə bioloji bir fiqur deyil, həm də daxili dünyasının harmoniyasını və ruhi rahatlığını təmsil edən bir varlıqdır. Bu, Berqmanın uşaqlıq dövründə qarşılaşdığı sərt təzyiqlərin və itirilmiş ailə şərtlərinin ardınca gələn bir sığınacaq və ümid yeridir. Film boyunca, nənənin obrazı, təkcə bir mədəni və ruhi sığınacaq kimi deyil, həm də Berqmanın özünü tapma və insanın daxili sülhə çatma arzusunun bir simvolu olaraq ortaya çıxır. Nənə və yepiskop arasındakı bu güc mübarizəsi, həm də

insanın daxili azadlıqla bağlı mübarizəsini, fərdi müstəqilliyini tapma çabasını və ailəvi şərtlərin insana verdiyi təzyiqi təmsil edir. Bu şəkildə, Berqmanın filmindəki hər bir obraz, yalnız hekayənin hissələri deyil, həm də onun öz həyatının və daxili dünyasının bir əks-sədasıdır.

“Ekdal ailəsi”

Berqmanın kinomüəllifi olduğu filmlərin uzunmüddətli operatoru Sven Nikvist, film sənətində vizual dilin fəlsəfi və psixoloji dərinliyini əks etdirməkdə əvəzsiz bir rol oynamışdır. Nikvistin idarə etdiyi görüntü dili, yalnız estetik gözəlliyi ilə deyil, həm də filmin fəlsəfi və tematik aspektlərini dərinləşdirən bir vasitə olaraq da çıxış edir. Onun istifadə etdiyi işıq və kölgə effekti, rəng palitrası, və kompozisiyası yaranan ab-havanı, Berqmanın film dünyasını, insanın mövcudiyyət təcrübələrini vizual olaraq nümayiş etdirmək üçün mühüm bir alət kimi çıxış edir. Kostyumlar, dekorlar və istifadə olunan məkanlar – hər şey möhtəşəmdir. Bu zahiri gözəllik və zənginlik ilk baxışda insanı cəlb edir və Ekdal ailəsinə qarşı bir simpatiya yaradır, ailə ideallaşdırılır. Lakin sonradan Ekdal ailəsinin zahiri parıltısının arxasında gözə çarpacaq dərəcədə daxili çürümə başlayır. Bu, heç də sürpriz deyil, çünki Berqman daim insanın varlıq və həyatın çətinlikləri ilə üzləşən təbii vəziyyətini öz filmlərində ifşa etmişdir. “Hər bir böyük strukturun, hər bir ideallaşdırılmış dünyanın görünməmiş bir üzü vardır. Ekdal ailəsinin zərifliyi və təmtəraqlığı, məhz onun daxili qırılmalarını və çatlamalarını gizlətməyə çalışır” (Смирнов Н., 2018). Ailənin bürokratik olmayan, instinktiv olaraq “həyatı sevən” obrazı, reallığın soyuqluğu ilə qarşı-qarşıya gəldikdə öz məhdudiyyətlərini göstərir. Bu, ekstensiv israf və özündən aludə olma kimi təzahürlərdə özünü büruzə verir. Ailə üzvlərinin, xüsusən kişilərinin, yaşlarına uyğun olmayan davranışları, cəmiyyətin qəbul etdiyi sərhədlərdən kənara çıxma, özlərini ətrafdakılar üçün cazibədar saxlama istəyi ilə mübarizə aparan zahiri etikaları pozması, həmin ailənin gözəlliyini zədələyir.

Berqman burada tamaşaçıya çox dərin bir fəlsəfi sual verir: Zahiri mükəmməllik və ya gözəllik yalnız səthdə qalırsa, bu nə qədər həqiqidir? Həyatın çətinlikləri və insanın daxili boşluqları, zahiri həyatın bütün möhtəşəmliyini ört-basdır edə bilərmə? Ailənin zənginliyi və gücü, təbii olaraq insan həyatının bütün aspektlərini əhatə etmir. Bu, həyatın təzadlarının ortaya çıxması ilə bir yerə gəlir: nə qədər zəngin və parlaq olursa olsun, hər hansı bir ideallaşdırılmış dünya, bir gün gerçəkliklə üz-üzə qalacaq və o, özünün köhnə və qırıq tərəflərini göstərməyə başlayacaq. Bu təzadlar, həm də filmi çox qatmanlı və psixoloji dərinliklərə sahib edir. Berqman, tamaşaçıya insanın öz

daxili mübarizələri ilə necə barışdığını və bu mübarizələrin zahiri həyatla necə əlaqəli olduğunu düşünməyə məcbur edir.

“Reallıq və təxəyyül”

Filmdə reallıq və təxəyyülün bir-birinə qarışması, onun bədii ifadə dünyasının ən mühüm xüsusiyyətlərindən birini təşkil edir. Bu qarışıqlıq, izləyicinin zehniyyəti daxilində yeni və özünəməxsus bir reallıq yaradır. Berqman, bu yeni təcrübə vasitəsilə izləyicini heç bir şübhə və ya sual altında qoymadan bu “magiyaya” inandırır. Simvolik dünya ilə xəyali dünya arasındakı sərhədin hər an zəifləndiyi bu yaradıcı məkanda, Aleksandr simvolik dünyadan qaçmağa çalışarkən, filmin mərkəzində dayanan güc kimi özünü göstərən xəyali aləmə sığınır. Kino, öz mahiyyəti etibarilə xəyali bir aləm olduğundan, izləyici simvolik dünyadan xəyali dünyaya keçid prosesini izləyərkən, Berqman bu aləmlər arasındakı keçidi ustalıqla qurur. Bu keçid, onun əsərlərində həyatın və insan təcrübəsinin dərin fəlsəfi təhlilinə xidmət edir. Berqman, xəyali və simvolik dünyaların arasındakı əlaqəni kəsərək, izləyicinin məntiqi dünyadan çıxmasına və xəyallar vasitəsilə reallıqdan qaçmasına şərait yaradır. Aleksandrın gerçəklikdən qaçaraq, xəyali düşüncələr və təxəyyül yaratması, onun daxili mübarizəsini və qorxulu reallıqdan azadlıq axtarışını simvollaşdırır. Bu, həm də xəyali və gerçək arasındakı sərhədin pozulması ilə əlaqəli bir azadlıq və qaçış prosesidir. Yepiskopun yalan olaraq etiketlədiyi “uydurmalar”, Aleksandrın öz həqiqətini tapmaq və daxili qarışıqlıqla üzləşmək üçün göstərdiyi mübarizənin simvolik ifadəsidir. Bu “uydurmalar”, Aleksandrın daxili azadlıq axtarışının və gerçəkliklə üzləşməsinin bir növ ifadəsidir. Onlar, onun şüuraltı dünyasında yaranan və gerçəkliyin çətinliklərindən qaçmağa çalışan bir psixoloji müdafiə mexanizmi kimi çıxış edir. Onun təxəyyülü yalnız real dünyanın sərt və qorxulu tərəflərindən qaçış yolu deyil, həm də öz həqiqətini və mənasını tapmağa çalışan bir insanın daxili mübarizəsinin simvoludur.

“Qorxu, bu filmdə mühüm bir yer tutur və bu proses, Aleksandrın atasının ölüm yatağının yanında durmaqdan imtina etməsində belə aydın şəkildə görünür. Filmdəki başqa bir qorxu nümunəsi isə atasının ölümündən sonra, yalan söylədiyi üçün yepiskop tərəfindən qaranlıq bir otağa həbs edilməsi ilə ortaya çıxır. O, atasının ruhunun gəlib onu qorxudacağı düşüncəsi ilə travmatizasiya olub. Bu qorxu, otağın ətrafındakı qorxulu qaranlıq və səssizliklə daha da güclənir. Aleksandr, yüksək səslə atasının ruhundan arxadan gəlməməsini xahiş edir, çünki o, ruhlardan və qeyri-şüuri varlıqlardan qorxur (Rankin.A, 2009). Berqman özü də uşaqlığından ölümə maraqlı göstərirdi.

Bunun bir səbəbi, atasının keşif olduğu kilsənin qəbirüstü sahələr üzərində inşa edilməsi idi. Həmçinin, onun nənəsi ona “Dünya”dan, “Həyat”dan, amma eyni zamanda “Ölüm”dən danışdı. “Uşaq miflərinin hamısında diqqətəlayiq bir paradoks var ki, “uşaq”, bir tərəfdən, qorxunc düşmənlərin gücünə köməksizcə təslim edilir və davamlı olaraq yox olma təhlükəsi ilə üzləşir, digər tərəfdən isə adi insanlardan qat-qat üstün güclərə sahibdir” (Rankin. A, 2009).

Film boyunca, reallıq, yuxu və təsəvvür arasındakı sərhədin çox keçilməz olduğu bir çox sual ortaya çıxır. Bu sualların cavabları heç vaxt aydın olmur, onlar həmişə qarışıq və qeyri-müəyyəndir və biz, həyatla əlaqədar olaraq, hər zaman bu sualları soruşmağa davam edirik. Reallığın və xəyalların iç-içə keçdiyi bir dünyada yaşamaq, bizə əslində, həyatın özü ilə bağlı cavabsız qalan və sonsuza qədər təkrarlanan sualların bir toplusu olduğunu xatırladır. Həyat, bəlkə də, heç bir zaman tam olaraq başa düşülə bilməyəcək bir mövzu, davamlı bir sorğu və axtarışdır. Bu sualların cavabsız qalması, özlüyündə həyatın ən böyük sirlərindən biridir.

“Mistisizm”

Filmə müəyyən qədər tamaşaçını çaşdıracaq mistisizm də mövcuddur. Aleksandrın nənəsi Helena Ekdalın (aktrisa Qunn Volqren) vurulduğu yaşlı yəhudi İsak Yakobsun (aktyor Ernold Yozeffson) evində baş verən hadisələr və İsakin zalım yepiskopun evinə etdiyi ziyarət zamanı yaşayanlar, həyatın və kainatın gücünü, insanın iradəsi ilə Tanrı iradəsi arasındakı əlaqəni sual altına qoyur. Uşaqların Yakobsun mağazasında qalarkən qarşılaşdıqları Aaron və İsmayıl, fərqli şəxsiyyətlərdə olsalar da, hər biri Tanrının öz iradəsini yerinə yetirmək üçün seçdiyi vasitələr kimi çıxış edir. Bu üç adam, əslində, bir-birinə zidd olan təbiətlərində belə, Tanrının möcüzəvi gücünü təmsil edirlər: bir tərəfdən mərhəmət, digər tərəfdən isə zülm və qorxu. Kamerada baş verən qəribə hadisələr, onların yalnız fiziki varlıqları ilə deyil, ruhsal və əxlaqi ölçüləri ilə də dərin mənalar daşdığını göstərir. İsak və Retzinski qardaşları, inanılmaz bacarıqları ilə sadəcə möcüzələrdən əlavə Tanrının iradəsinin bir ifadəsi kimi qarşımıza çıxır, bir tərəfdən ən saf şəfqəti, digər tərəfdən isə ən qaranlıq zülmü təcəssüm etdirirlər. Bu şəkildə, Berqman, bütün dünyadakı əxlaqi və ilahi təzahürləri, insanın əsl varlığını və seçimlərinin Tanrı ilə olan mübarizəsini izləyicinin diqqətinə çatdırır. Hər bir hadisə, hər bir qərar, Tanrının iradəsinin yerinə yetirilməsinin bir parçası olaraq həm yaxşı, həm də pisin iç-içə keçdiyi, bir-birinə paralel olaraq mövcud olduğu fəlsəfi bir düşüncə təqdim edir.

“Berqmanın bizə “Fanni və Aleksandr”ın onun son filmi olduğunu bildirməsinə inanmaq çətindir. Çünki bu illər ərzində emosional və intellektual cəhətdən təsir edici bir çox işlər ardıcıl şəkildə istehsal olunub. Biz böyüklük həyatımızın bir hissəsini onunla keçirmişik, yaxud ona qarşı sərt müxalifət olan dostlarımızla mübarizə aparmışıq. Bəzi insanlar onun psixikasının ən dərin küncələrinə obsesiv şəkildə səyahət edən, kədərlə dolu filmlərini bəyənmir, digərləri isə onun təsvir etdiyi dünyanın imtiyazını pisləyir və şəxsiyyətini “fərqli” hesab edirlər. Bəzi insanlar isə ölüm, zamanın irəliləməsi, valideynlərin uşaqlara qarşı uğursuzluğu və sevgisizliyin təsiri kimi “burjua” mövzularını mənasız hesab edirlər. Digər rejissorlar Berqman qədər tənqidi reaksiyalara məruz qalmayıblar. Bəzi tamaşaçılar arasında isə Berqmanı kinonun Dostoyevskisi və ya Şekspiri kimi görənlər də var (Quart, B., & Quart, L., 1983). Berqmanın filmlərini təhlil edərkən, onun əslində insan təcrübəsinin ən dərin və mürəkkəb tərəflərini araşdırmağa çalışan bir sənətkar olduğunu qeyd etmək vacibdir. Berqman, bu mövzuları yalnız obrazlı bir şəkildə deyil, həm də məntiqi və əxlaqi cəhətdən qarışıq, çətinliklərlə dolu bir şəkildə təqdim edərək izləyicini düşünməyə, öz həyatını və varlığını daha dərinləndirən qiymətləndirməyə sövq edir. Berqmanın “fərqli” hesab edilən şəxsiyyəti və dünyagörüşü, əslində, onun sənətinin özüdür. Filmlərindəki hər kəsin mövcudluğu, bir-birinə paralel şəkildə, həm Tanrı ilə insan arasında, həm də insanın öz daxili aləmi ilə qurduğu əlaqənin təzahürüdür.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Волчек Дмитрий (2011) «Фанни и Александр», Svoboda. URL: <https://www.svoboda.org/a/24204603.html>
2. Смирнов Никита (2018) “«Экдали» – Последняя семья Бергмана”. *Seance*. URL: <https://seance.ru/articles/fanny-alexander-family/>
3. Bergman, I. (1989). *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin Books.
4. Quart, B., & Quart, L. (1983). Review: Fanny and Alexander by Ingmar Bergman. *Film Quarterly*, 37(1), 22–27.
5. Rankin, A. (2009). The Child Archetype in Ingmar Bergman's Fanny and Alexander. *Senses of Cinema*. URL: https://www.sensesofcinema.com/2009/cteq/fanny-and-alexander/?utm_source

Ниджат Рустамов

**ФАННИ И АЛЕКСАНДР:
ВСТРЕЧА ТЕМНОЙ ДУШИ ЧЕЛОВЕКА С КИНО**

Резюме: Эта статья исследует философские и психологические темы фильма Ингмара Бергмана «Фанни и Александр». В статье привлекает внимание попытка автора раскрыть такие вопросы, как мутность границы между реальностью и воображением в фильме, боязни Александра, его попытки избежать темных сторон жизни и найти укрытие в мире фантазий, а также вопросы символического представления внутренних переживаний человека путем слияния реальности и воображения. Также обсуждается соответствие фильма автобиографическим элементам Бергмана, отражая опыт его личной жизни и детства, который находит свое выражение в фильме.

Ключевые слова: Ингмар Бергман, «Фанни и Александр», человеческий дух, психологический, эмоциональный, реальность и воображение.

Nijat Rustamov

**FANNY AND ALEXANDER:
THE MEETING OF A MAN'S DARK SOUL WITH FILM**

Summary: This article explores the philosophical and psychological themes in Ingmar Bergman's film "Fanny and Alexander". It discusses the blurring of boundaries between reality and imagination, Alexander's fears, his retreat into a fantastical world, and his attempts to escape the darker aspects of life. The article also examines how the film symbolically represents the inner experiences of a person by merging reality with fantasy. Additionally, it addresses the film's alignment with Bergman's autobiographical elements, reflecting experiences from his personal life and childhood, which are expressed through the film.

Key words: Ingmar Bergman, "Fanny and Alexander", human soul, psychological, emotional, reality and imagination.

UOT 791.43/.45

<https://doi.org/10.52094/2221-7584.2025.37.141>

Günəl Qafarova Elçin qızı
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
magistrant
gunelgaffarzadeh@gmail.com

STİVEN SPİLBERQ YARADICILIĞINDA AİLƏ, ATA VƏ UŞAQ OBRAZI: ŞƏXSİ TƏCRÜBƏNİN BƏDİİ İNTERPRETASIYASI

Xülasə: Kino sənəti fərdi və kollektiv təcrübələrin bədii ifadəsi kimi cəmiyyətin müxtəlif aspektlərini əks etdirmək gücünə malikdir. Rejissorlar şəxsi müşahidələri və həyat təcrübələrindən ilhamlanaraq ümumbəşəri mövzulara orijinal yanaşmalar gətirirlər. Bu baxımdan, Stiven Spilberqin yaradıcılığı ailə münasibətləri, ata fiquru və uşaqların daxili dünyası kimi genişmiqyaslı mövzuların dərin psixoloji və emosional çalarları ilə zəngindir. Kinorejissorun uşaqılıq illərində yaşadığı zorakılıqlar, antisemizmlə üzləşməsi, valideynlərinin boşanmasının travmatik izləri onun kino estetikasının əsas struktur elementlərinə çevrilmişdir. O, bütün bunları ekranda ustalıqla əks etdirir. Onun erkən filmlərində ata fiquru məsuliyyətsiz və ailədən uzaq təsvir edilsə də, sonrakı yaradıcılığında atalıq anlayışına daha müsbət və dərin yanaşmalar müşahidə olunur. Rejissorun filmlərində uşaqlar cəmiyyətə yadlaşma, valideyn itkisi və ailə böhranı kimi ağır sınaqlarla üzləşir, nəticədə vaxtından əvvəl yetkinləşməyə məcbur olurlar. Onlar təhlükəsiz və qayğısız uşaqılıq dövrünü yaşaya bilmir, nəticədə daxili dünyalarında formalaşan emosional yükü daşımaq məcburiyyətində qalırlar. Bu məqalə Spilberqin ailə və ata personajlarına yanaşmasını, eləcə də, uşaq obrazları vasitəsilə kino dilində şəxsi təcrübələrinin necə əks olunduğunu təhlil edir.

Açar sözlər: Stiven Spilberq, ata obrazı, ata-oğul münasibətləri, ailə, kino, uşaq, avtobioqrafik təsir.

Giriş

Stiven Spilberqin kino tarixində yaratdığı filmlərin əksəriyyəti bir rejissor kimi onun şəxsi təcrübələrinin dərin izlərini daşıyır. Xüsusilə, ata fiqurunun yoxluğu və uşaqların bu boşluqla mübarizəsi onun filmlərinin əsas tematik xəttini təşkil edir. Spilberq üçün kino yalnız hekayə danışmaq vasitəsi deyil, eyni zamanda şəxsi travmalarını bədii formaya salaraq, emal etmə

yoludur. Onun yaradıcılıq yolunun formalaşmasında heç şübhəsiz ki, uşaqlıq dövrü mühüm rol oynamışdır. Rejissorun uşaqlıq illəri onun film estetikasını, həmçinin vizual dünyagörüşünü müəyyənləşdirən bir sıra sosial və psixoloji təcrübələrlə zəngin olmuşdur. Spilberqin təsəvvür dünyasının əsasını təşkil edən qorxu və narahatlıqlar sonradan kino sənətində bənzərsiz ifadə vasitəsinə çevrilmişdir.

Spilberqin uşaqlıq dövründə müxtəlif fobiylarla mübarizə apardığı məlumdur. Onun atası Arnold Spilberq bildirirdi ki, oğlunun geniş təxəyyülü var idi və o, sadə əşyalarda belə qorxunc elementlər görməyi bacarırdı. Rejissor özü də bunu etiraf edir: *“Mən hətta əlimin kölgəsindən belə qorxurdum.”* (Mc.Bride, 2011, s.52) Ələlxüsus, yataq otağının divarına düşən ağac kölgəsi onun üçün mistik və qorxulu bir fiqura çevrilmişdi. O, bu xəyali varlıqların hətta, yatağının altında və geyim şkafinda gizləndiyini hiss edirdi. Əslində, bütün bunlar rejissorun hələ erkən yaşlarından vizual təsəvvür qabiliyyətinin nə qədər güclü olduğunu göstərən mühüm detallardır. Bu qədər qorxunu təkbəşinə daşımağın gətirdiyi çətinlik Spilberqdə hansısa formada qorxuları xaricə ötürmə ehtiyacı yaradırdı. Bir nöqtədən sonra Spilberq qorxularını idarə etdikcə, onların daha əyləncəli olacağını kəşf edir, beləcə onları danışdığı hekayələrlə bacılarına ötürməyə başlayır. Onun uşaqlıq xatirələri, əsasən, çox sonrakı illərdə yaşadığı Arizona ilə daha çox bağlıdır, lakin Nyu-Cersidə keçirdiyi illərin də onun yaradıcılığı üçün əhəmiyyətli təsirə malik olduğu güman edilir. O, məhz bu dövrdə digərlərindən “fərqli olmaq” hissini yaşamış və ətraf mühitə yadlaşma duyğusunu inkişaf etdirmişdir. Xüsusilə, yəhudi ailəsində böyümək və Milad bayramı ərəfəsi ətrafdakı evlər işıqlandırılan zaman öz evlərinin qaranlıq görünməsi ona “fərqli olma” hissini aşılamışdır. (Mc.Bride, s.55) Rejissorun bu subyektiv hissləri sonralar onun filmlərində obrazlarının tənhalığı, yadlaşması və cəmiyyət tərəfindən qəbul edilməməsində əks olunmuşdur.

Spilberq sosial mühitə adaptasiya olmaqda çətinlik çəkən, ünsiyyət qurmaqda problemlər yaşayan bir uşaq olmuşdur. Digər həmyaşıdları da onu aralarına daxil etmək üçün həvəs göstərməmişdilər. Bu dövrdə o, həm fiziki, həm də psixoloji zorakılığa məruz qalmış, antisemitizmə əsaslanan diskriminasiya və təzyiqlərlə üzləşmişdir. Davamlı olaraq, sosial təzyiqlərə məruz qaldığından, özünü daha xoşbəxt hiss etdiyi bir məşğuliyyət axtarmağa yönəlmiş və bu, kino çəkmək olmuşdur. Zamanla bu məşğuliyyət sadəcə bir hobb olmaqdan çıxaraq onun həyat tərzinə çevirilib. Nəticədə isə, fərdi travmalarını vizual dil vasitəsilə ekranda ifadə etməyə başlayıb. Onun erkən

televiziya filmlərindən biri olan *“Duel”* (*Duel*, 1971) buna bariz nümunədir. O, bu filmi məktəbdəki həyatında bənzədir. Filmin əsas elementi olan və hər dəfə ekranda peyda olduqda tamaşaçıda gərginlik yaradan yük maşını, əslində, onun uşaqlığını qorxuya çevirən zorakılığın simvolu kimi çıxış edir. Bu təzyiqlərdən xilas olmağa çalışan və sadələşmə ilə ondan uzaqlaşmağa cəhd edən personaj isə məhz həmin uşağın özüdür.

Biz bilirik ki, ailə uşağın cəmiyyəti və dünyasıdır. O, həm də, uşağın sosiallaşma prosesində əsas müəyyənedici amillərdəndir. Uşaq ailə mühitində formalaşır və burada baş verən bütün hadisələr, istər pozitiv, istərsə də, neqativ, onun xarakterinə, sosial münasibətlərə yanaşmasına və ümumi dünyagörüşünün formalaşmasına ciddi şəkildə təsir göstərir. Stiven Spilberq də valideynlərinin boşanmasını qəbul edə bilməyən çoxsaylı uşaqlardan yalnız biridir. Belə yüksək həssaslığa malik bir uşağın çətin və mürəkkəb yeniyetməlik dövründə valideynlərinin boşanması onun psixoloji vəziyyətinə dərin təsir göstərmiş və onun üçün ağır emosional yük və travmatik təcrübə ilə nəticələnmişdir. Atasına qarşı bəslədiyi qəzəb hissi və mənəvi boşluq yaradıcılığında geniş şəkildə əks olunaraq, onun kino əsərlərinin əsas motivlərindən birinə çevrilmişdir. Uzun illər boyunca atası ilə ünsiyyətini minimuma endirmişdir.

Amerikalı film tarixçisi, bioqraf Cozef Makbraydın fikrincə, elitar tənqidçilərin Spilberqə qarşı daimi hücumları, əsasən, onun seçdiyi mövzular və təkrarlanan tematik xətlər üzərində qurulur. Bu xətlər isə artıq “Spilberqvari” anlayışını formalaşdırıb: “dağılmış ailələr, qüsurlu ata və ana fiqurları, çətin vəziyyətdə olan uşaqlar və ailəsini yenidən bərpa etməyə çalışan insanlar.” (*Schober, 2016, s.2*)

Şəxsi travma ilə əlaqəli kinoda ata obrazının representasiyası

Onun yaradıcılığının erkən dövrünə aid filmlərdə ata obrazlarının təsvirinə nəzər yetirsək, onlar zəif iradəli, məsuliyyətsiz və ailə dəyərlərinə laqeyd yanaşan fərdlər kimi təqdim olunur. Bu filmlərdə atalar ya ailəyə qarşı biganədir, ya da ümumiyyətlə, mövcud deyillər.

Stiven Spilberqin uşaqlıq təcrübələri onun filmlərindəki ailə formasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Atasının işinə daha çox fokuslanması və onunla mənəvi cəhətdən uzaq olması ata-oğul münasibətlərindəki soyuqluğun daha da dərinləşməsinə səbəb olmuşdur. Buna paralel olaraq, o, anası Liya Spilberqə daha yaxın idi. Liya Spilberq xaraktercə dinamik, enerjili və əyləncəyə meyilli bir şəxsiyyətə malik qadındır. Yoldaşının tamamilə əksidir. Rejissor bu ailə strukturunu öz yaradıcılığında əks etdirib. Beləliklə, bu

onun filmlərində ana fiqurunun dominant obraz kimi təsvir olunmasına gətirib çıxarmışdır. Ata isə ya ailədən uzaq bir mövqedə dayanır, ya da ailəyə yad bir sima kimi təqdim edilir. Bu tendensiya onun erkən filmlərindən biri olan *“Sugarland ekspresi”* (*The Sugarland Express*, 1974) filminə də müşahidə olunur. Burada ana obrazı impulsiv bir şəxs kimi göstərildiyi halda, ata öz qərarlarını müstəqil şəkildə verməkdə acizlik nümayiş etdirir və ananın bütün tələblərinə tabe olur. Filmdə ananın əsas motivasiyası övladını yad əllərdən geri qaytarmaq olduğu halda, atanın əsas məqsədi ananın iradəsinə uyğun hərəkət etməkdir.

Başqa bir nümunəyə nəzər salsaq, rejissorun *“Üçüncü növ yaxın təmaslar”* (*Close encounters of third kind*, 1977) filmi də şəxsi xarakter daşıyır. Bu filmdə də bizi yenə dağılmaq üzrə olan bir ailə qarşılayır. Filmdəki müəyyən bir səhnədə uşaq atasındakı qərribə dəyişimi gördüyü zaman dərin emosional reaksiya ilə sarsılır və affekt vəziyyətinə düşür. Bu epizodu rejissorun öz atası ilə yaşadığı real hadisənin ekranlaşdırılmış forması kimi qiymətləndirə bilərik. Ümumiyyətlə, burada təsvir olunan ata obrazı ailəsinə qarşı laqeyddir. Spilberqin əksər personajları kimi o da xəyalpərəstdir və öz maraqları naminə hər şeyi arxada qoymağa hazırdır. Onu nə ailəsi, nə də uşaqlarının taleyi maraqlandırır. Bu obraz, əslində, atadan daha çox yetkinləşməmiş bir yeniyetmə oğlanı xatırladır. Daha dərin təhlil edildikdə, rejissorun atasının işinə hədsiz bağlı olması ilə müəyyən paralellər qurmaq mümkündür.

Qeyd etdiyimiz kimi, Stiven Spilberqin valideynlərinin boşanması onda dərin psixoloji izlər buraxmışdır. Xüsusilə, Atası Arnold Spilberqin sərt, işgüzar və məsafəli xarakteri onun ailə münasibətlərinə ciddi təsir göstərmişdir. Spilberq öz müsahibələrində atasının uzaqlığını və onun işinə hədsiz bağlılığını tez-tez vurğulamışdır. Bu mövzu onun bir çox filmlərində, xüsusən də, *“İndiana Cons və son səlib yürüşü”* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) filminə öz əksini tapmışdır. Filmin dramaturji strukturunda baş qəhrəmanın atası ilə olan münasibəti mühüm yer tutur. Filmin əvvəlində gənc İndiana Cons atasının diqqətini cəlb etməyə çalışır, lakin Henri Cons öz elmi araşdırmalarına həddindən artıq fokuslandığı üçün oğlunun mənəvi ehtiyaclarını görməzlikdən gəlir. Əsasən də, “Sonra danışarıq, indi məşğulam” ifadəsi atanın soyuqluğunu və övladına qarşı biganəliyini simvolizə edir. Bu detallı rejissorun uşaqlığında atasından hiss etdiyi uzaqlığın bədii interpretasiyası kimi dəyərləndirə bilərik. Filmin irəliləyən hissələrində İndiana Cons və atası bir sıra təhlükəli situasiyalardan birlikdə keçməyə məcbur qalırlar. Bu müddət ərzində onların münasibətində əvvəlcə soyuqluq müşahidə olunur. Atası bütün bu

ölümcül vəziyyətlərlə ilk dəfə qarşılaşır və oğlunun onsuz, təkbəşinə hansı təhlükələrdən keçdiyini yavaş-yavaş dərk etməyə başlayır. Hadisələrin inkişafı ilə onların arasındakı münasibət tədricən transformasiyaya uğrayır. Bu dinamika Spilberqin öz şəxsi həyatında atası ilə münasibətlərini anlamağa və müəyyən mənada düzəltməyə çalışmasının metaforası kimi şərh oluna bilər. Xüsusilə, filmin kulminasiya nöqtəsində - müqəddəs qədəhin əldə edilməsi uğrunda mübarizə səhnəsində İndiana Consun həyatı təhlükə altına düşdükdə atası ilk dəfə olaraq onun adını sevgi və qayğı ilə səsləndirir: “İndiana...”. Burada ata obrazının soyuqluğunun və distansiyasının tədricən yox olması, yerini anlayış və qəbul etməyə verməsi açıq şəkildə görünür. Spilberq bu səhnə vasitəsilə öz şəxsi həyatında atasından eşitmədiyi, lakin eşitmək istədiyi sözləri kino dili ilə ifadə etməyə çalışıb.

Rejissorun yeni şəxsi təcrübəsinin ata obrazlarına təsiri

Maraqlıdır ki, rejissor özü ata olduqdan sonra filmlərindəki ata fiquruna fərqli yanaşmağa başlamışdır. Əgər əvvəlki əsərlərində ata fiqurları gücsüz, zəif iradəli və ailəsini tərk etmiş fərdlər kimi tədqim edirdisə, sonrakı illərdə ailəsi uğrunda mübarizə aparan ata obrazlarına üstünlük verdiyi müşahidə olunur.

Spilberq haqqında yazan bioqrafik tənqidçilərin əksəriyyəti onun Piter Pen əfsanəsinə öz versiyasını çəkmək üçün çox gec qərar verdiyini qeyd edirlər. Rejissor da niyə filmi daha əvvəl çəkmədiyi barədə suallara cavab verərkən bu fikri təsdiqləyir: *“Oğlum dünyaya gəldi və mən layihəyə olan marağımı itirdim. Çünki bir anda artıq Piter Pen ola bilməyəcəyimi anladım. Mən oğlumun atası olmalı idim. Bu, həmin vaxt filmi çəkməməyimin əsl səbəbidir. Bir növ oğlum uşaqlığını əlimdən aldı. Amma eyni zamanda mənə onu geri qaytardı. O doğulduqda, bir anda atamın və anamın dəqiq surətinə çevrildim... Düşünürəm ki, indi valideynlərimin kim olduğunu daha çox dərk edə bilirəm.”* (Bahiana, 1996, s.152-53).

Rejissorun *“Qarmaq”* (Hook, 1991) filmi onun yaradıcılığında ata obrazının dəyişikliyi açıq şəkildə nümayiş etdirən nümunələrdəndir. Filmin struktu atası-övlad münasibətlərinin dəyişən dinamikasını əks etdirir. Belə ki, *“Qarmaq”* filmindən əvvəlki dövrlərdə rejissorun yaradıcılığında ata obrazları övladlarına qarşı etinasız və emosional cəhətdən uzaq təsvir edilirdi. Onlar ailə bağlarını möhkəmləndirmək üçün heç bir təşəbbüs göstərmirdilər. Lakin *“Qarmaq”* filminin başlanğıcında əsas qəhrəman olan ata peşəkar həyatını və işini ailəsindən ön plana qoyan bir obraz kimi təqdim olunur. Ancaq filmin inkişaf xətti boyunca onun psixoloji və emosional transformasiyası baş verir.

Nəticədə, o, filmin finalında övladlarını xilas edən, məsuliyyətli və qəhrəmanlıq xüsusiyyətlərinə malik bir ata obrazına çevrilir.

Rejissor yaradıcılığındakı bu dəyişikliyi xüsusi olaraq vurğulayır. “Üçüncü növ yaxın təmaslar” (*Close encounters of third kind*, 1977) filminə yenidən nəzər saldıqda, bu film Spilberqin gənclik illərində, hələ ata olmadığı dövrdə eyni zamanda şəxsi travmalarının hissələrinə hakim olduğu bir mərhələdə çəkilməmişdir. Spilberq bu əsəri haqqında belə qeyd edir: “*Bu film ailəsindən uzaqlaşan, bir dəfə belə arxaya baxmadan ana gəminin içinə addımlayan və sonsuz marağı nəticəsində obsesiyaya qapılan bir adam haqqındadır. O ssenarini hələ övladlarım olmamış yazmışdım. O zaman bunu düşünmədən etmişdim. İndi isə yeddi övladım var. Bugünkü halda mən o personajın ailəsini tərk edib ana gəmiyə getməsinə icazə verməzdim. Mən onu övladlarını qorumaq üçün hər şeyi edən bir obraz kimi yazardım.*” (*Arms&Riley*, 2008, s. 12)

“Dünyalar müharibəsi” (*War of the Worlds*, 2005) filminə nəzər yetirsək, yenə dağılmış ailə modeli, ataları ilə münasibətləri gərgin olan uşaqların təsviri ilə qarşılaşırıq. Lakin buradakı ata fiquru övladlarına biganə deyil, əksinə, onları xilas etmək, sağ-salamat təhlükəsiz bir mühitə çatdırmaq üçün bütün imkanlarını səfərbər edir. Bu ata obrazı övladları naminə öz həyatını belə təhlükəyə atmağa hazırdır. Rejissorun bu obrazı yaratması onun ata olduqdan sonra valideynlik hissini daha dərinədən dərk etdiyini vurğulayır.

Beləliklə, Spilberqin yaradıcılığında ata fiquru təcridən transformasiyaya uğrayır. Əgər “Üçüncü növ yaxın təmaslar” (*Close encounters of third kind*, 1977) filminin rejissoru hələ valideynlik təcrübəsinə malik olmayan gənc bir sənətkar idisə, “Dünyalar müharibəsi” (*War of the Worlds*, 2005) filmi artıq yeddi övlad atası olan, daha yetkin bir rejissor tərəfindən ərsəyə gətirilmişdir. Bu iki filmi müqayisə etdikdə, ata obrazlarının təqdimatında nəzərçarpacaq fərqlərin olduğu açıq şəkildə görünür. Hətta, bəziləri “Dünyalar müharibəsi” filmində ata obrazının təsvirini “Üçüncü növ yaxın təmaslar” (*Close encounters of third kind*, 1977) filmindəki ata fiqurunun müəyyən mənada kompensasiyası və ya bir növ üzrxahlıq jesti kimi qiymətləndirirlər. (*Arms&Riley*, s.12)

Atalıq anlayışına bioloji çərçivədən kənar baxışlar

Onun filmlərində ata obrazı təkcə ailəvi bağlarla məhdudlaşmır, həm də daha geniş mənada qoruyucu, lider kimi çıxış edir. Ailə çərçivəsində təqdim edilməyən ata obrazına “Şindlerin siyahısı” (*The Schindler's List*, 1993) filmindəki Oskar Şindler çox uyğundur. Belə ki, o, yəhudilər üçün ata fiquruna çevrilir. Oskar Şindler min yüz yəhudinin atasını simvolizə edir. O, bir ata kimi

onları xilas etmək naminə bütün imkanlarını səfərbər etməkdən çəkinmir. Rejissorun digər müharibə mövzusuna həsr olunmuş “*Sıravi Rayanı xilas etmək*” (*Saving Private Ryan, 1998*) filmində isə kapitan Millerin obrazı diqqətəlayiqdir. O, yalnız əmlər verən bir hərbi zabıt kimi deyil, həm də əsgərlərinə qoruyucu və istiqamətverici bir lider kimi yanaşır. Müvafiq məqamlarda o, əsgərlərinin təhlükəsizliyini təmin etmək üçün fədakarlıq nümayiş etdirir və beləliklə, ata obrazının yeni bir interpretasiyası təqdim olunur. Belə nümunələrdən digəri tarixi-bioqrafik ekran əsəri olan “*Linkoln*” (*Lincoln, 2012*) filmidir. Bioqrafik film olmasına baxmayaraq, Avraam Linkoln təkcə ABŞ prezidenti kimi deyil, həm də ölkənin mənəvi və siyasi inkişafında əhəmiyyətli rola malik bir ata fiquru kimi təqdim edilir.

Ümumiyyətlə, Stiven Spilberqin yaradıcılığına geniş perspektivdən baxıldıqda, onun filmlərində ata fiqurunun müxtəlif formalarda təcəssüm etdiyini müşahidə etmək mümkündür. Bu kontekstdə, qəhrəmanların bioloji ataları olarsa da, onlar üçün atalığı simvolizə edən yol yoldaşları və ya mentor fiqurları mövcuddur. Məsələn, “*Böyük mehriban nəhəng div*” (*The BFG, 2016*) filmində nəhəng dost balaca qız üçün himayədar rolunu oynayır, “*Tintinin macəraları*” (*The Adventures of Tintin, 2011*) animasiya filmində kapitan Haddock Tintin üçün qeyri-rəsmi ata fiquru funksiyasını yerinə yetirir, “*Yura dövrünün parkı*” (*Jurassic Park, 1993*) filmində isə paleontoloq Alan Qrant uşaqlara birbaşa olmasa da, dolayı yolla atalığı xatırladan qoruyucu və rəhbər mövqedə dayanır. Bu yanaşma “*İndiana Cons və tale məbədi*” (*Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984*) filmində də müşahidə olunur. Burada İndiana “qısa” ləqəbli uşaq obrazına himayədarlıq və bələdçilik edir. Bənzər situasiyaya “*Süni intellekt*” (*A.I. Artificial Intelligence, 2001*) filmində də rast gəlirik. Devidin insan ailəsi tərəfindən tərk edilməsindən sonra Ciqolo Co adlı digər humanoid robotun onu himayəsinə götürməsi, onunla birlikdə axtarışlara çıxması və onu tək buraxmamağa çalışması diqqət çəkir. Bu təsvirlərdən belə qənaətə gəlmək olar ki, rejissor ata fiqurunun uşağın psixososial inkişafındakı əhəmiyyətini ön plana çıxarır. Hətta, bioloji ata mövcud olmasa belə, uşağın ata rolunu üstlənən alternativ fiqurların mühüm olduğuna diqqət çəkir.

Uşaq personajları və onların travmatik təcrübələri

Spilberqin filmlərində uşaqlar mühüm vizual elementlərdən biri kimi çıxış edirlər. Onun filmlərindəki uşaqlar, adətən, mürəkkəb və böhranlı situasiyalara düşərək tez böyüyürlər. Beləcə, onların uşaqlıq dövrü məhdudlaşdırılır və ya itirilmiş kimi təsvir edilir. Onlar ağır məsuliyyətlər daşıyaraq, çətinliklərin öhdəsindən gəlmək məcburiyyətində qalırlar.

Qeyd etdiyimiz kimi, Stiven Spilberq valideynlərinin boşanmasından dərin təsirlənmiş və bu qəzəbi qəlbində uzun müddət daşımışdır. Onun filmlərindəki uşaq personajları rejissorun şəxsi təcrübələrinin və psixoloji sarsıntılarının bədii inikasıdır. Bu obrazlar yalnız onun keçirdiyi mənəvi çətinlikləri deyil, eyni zamanda yaşadığı daxili mübarizələri də əks etdirir. Spilberqin uşaq qəhrəmanlar, əksər hallarda, məsum və müdafiəsizdirlər. Onlar öz iradələrindən asılı olmayaraq qarışıq və dramatik şəraitə düşürlər. Ancaq eyni zamanda onlar güclü və mübarizdirlər.

Rejissorun belə filmlərindən biri olan *“Süni intellekt” (A.I. Artificial Intelligence, 2001)* filmindəki baş qəhrəman Devid insalar tərəfindən övladlığa götürülən, lakin sonradan tərk edilən süni intellekt əsaslı humanoid robotdur. O, anası tərəfindən imtina edildikdən sonra cəmiyyərin vəhşi tərəfləri ilə üzləşir və müxtəlif təhlükələrdən keçir. Bununla belə, onun əsas məqsədi anasına yenidən qovuşmaqdır və bu amal uğrunda “gerçək insan” olmaq arzusu ilə bütün mövcudluğunu səfərbər edir. Rejissorun təqdim etdiyi Devid obrazı onun şəxsi təcrübələrinin və psixoloji izlərin bədii təfsiri kimi mənalandırılı bilər. Əsasən də, tərk edilmə və tənhalıq motivləri Spilberqin uşaqlıq dövründən qaynaqlanan şəxsi qorxularını və travmalarını əks etdirir. Devidin “Gerçək olsam, mənə sevər” fikrini rejissorun “yəhudi olmasam, mənə qəbul edərlər” düşüncəsi ilə əlaqələndirmək mümkündür. Bu paralellik rejissorun uşaqlıqda kimliyini qəbul etdirmək üçün öz varlığını dəyişdirməyə məruz qalması ilə bağlı ümumi ekzistensial narahatlıqla səsləşir.

Tənhalıq motivi *“Günəş imperatorluğu” (Empire of the Sun, 1987)* filmində də özünü göstərir. Burada baş qəhrəman Cim müharibə zamanı valideynlərindən ayrı düşərək Yapon əsir düşərgəsində yaşamaq məcburiyyətində qalır. O, daha əvvəl maddi baxımdan güclü və xüsusi qayğı ilə əhatələnmiş bir mühitdə böyüdüüyü üçün bu ayrılıq onda ciddi psixoloji travmaya çevrilir. Filmdə yenidən ayrılıq, tənhalıq və uşaq yaşda həyatın çərinlikləri ilə təkbəşına mübarizə aparmaq məcburiyyəti ön plana çıxır. Cim obrazı vasitəsilə rejissor daxili yalnızlığının bir növ kinematoqrafik ifadəsini təqdim edir. Bu ekran əsərində yenə də uşağı tək qalmaq qorxusundan qaçaqmalçı Beysiyə sığındığını müşahidə edirik. Cim Beysin etimadını qazanmaq və onun tərəfindən qəbul olunmaq üçün hər cür səy göstərir. Bu isə rejissorun “qəbul olunma” ehtiyacını və sosial mənsubiyyət arzusunı vurğulayan əsas motivlərdən biri kimi önə çıxır.

“Yadplanetli” (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982) filmi rejissorun ən şəxsi ekran əsərlərindən biri hesab olunur. O, müxtəlif müsahibələrində bu

məqamı dəfələrlə vurğulamışdır. Filmin əsas məqsədi boşanmanın uşaqlar üzərindəki psixoloji təsirini nümayiş etdirmək olmuşdur. Rejissor bu ideya üzərində uzun müddət düşünmüş və belə qənaətə gəlmişdir ki, ata-anası boşanmış bir uşağın daxilində yaranan emosional boşluğu yalnız fəvqəladə bir varlıq doldura bilərdi. (*Krämer, 2016, s. 93, in Schober & Olson, Eds.*)

Baş qəhrəman Elliot rejissorun öz prototipi kimi təsvir edilir. Rejissor baş qəhrəmana bütün şəxsi hisslərini yükləyərək, sanki tamaşaçılara öz daxili dünyasını nümayiş etdirir. Atasının ailəni tərk etməsindən sonra Elliot daxili dünyasını qapanan və vaxtından əvvəl böyümək məcburiyyətində qalan bir uşaq olur. Elliotun yadplanetli otağında gizlətməsi və onu qorumağa çalışması onun şüuraltı olaraq ata rolunu üzərinə götürdüyünü açıq şəkildə göstərir. Bu motiv ata fiqurunun yoxluğu fonunda Elliotun məsuliyyət hissini və mənəvi olaraq yetkinləşməsinə ön plana çıxarır.

Amerika cəmiyyətində boşanma halları hər zaman yüksək olub. Statistik göstəricilər də bunu açıq şəkildə nümayiş etdirir. Buna əsasən, deyə bilərik ki, Stiven Spilberqin auditoriyası, böyük ölçüdə, ya boşanmış valideynlərin övladları, ya da boşanma prosesini birbaşa yaşayan və ya yaxın əhatəsində belə halların şahidi olan insanlardan ibarətdir. Nəticə etibarilə, bu mövzular tamaşaçılara tanış emosional hissləri, təcrübələri xatırladır və onlar ekrandakı qəhrəmanlarla dərin psixoloji bağ qurmağa meyilli olurlar.

Ailə parçalanması və tək qalan uşağın hekayəsini təqdim edən bir digər ekran əsəri *“Bacarırsansa, tut məni”* (*Catch me if you can, 2002*) filmidir. Frenk də Spilberqin digər uşaq qəhrəmanları kimi ailə strukturunun qurbanıdır, lakin onlardan fərqli olaraq, yaşı bir qədər böyükdür. Xoşbəxt bir ailədə böyüməsinə baxmayaraq, valideynlərinin boşanma qərarını eşidən kimi evdən qaçır. Psixoloji sarsıntı keçirən Frenk yeni şəxsiyyətlər yaradaraq bir növ reallıqdan uzaqlaşmağa çalışır. Rejissoru baş qəhrəman Frenk obrazı ilə eyniləşdirə bilərik: *“Mən bu filmi çəkəndə anlayırdım ki, Frenkin həyatı mənim həyatıçım əksidir. Mən də uşaqlıqda boşanmış valideynlərin övladı kimi böyümüşəm və Frenkin evdən qaçması mənim emosional qaçışımdır.”* (*Mc.Bride, s.497*)

Orijinal hekayələrin şəxsi duyğularla zənginləşdirilməsi

Stiven Spilberq orijinal əsərlərə ailə, ata, uşaq motivləri əlavə edərək onları öz şəxsi təcrübələrinə əsasən yenidən formalaşdırıb. *“Bacararsansa, tut məni”* filmi bu nümunəyə ən uyğun misaldır. Orijinal hekayədə Frenkin əsas məqsədi fırıldaqçılıq edərək həyatını davam etdirmək və hüquq-mühafizə

orqanlarından qaçmaqdır. Kitab daha çox onun saxta sənədlərlə banklardan və aviaşirkətlərdən pul oğurlaması, müxtəlif şəxsiyyətlərə bürünərək polisə yaxalanmamaq üçün göstərdiyi cəhdlər üzərində qurulub. Rejissor Frenkin real hekayəsini sadəcə firıldaqçılıq və macəra janrında təqdim etməklə kifayətlənməyərək, onu daha dərin mənəvi səviyyəyə yüksəltmiş və ata-oğul münasibətləri, eləcə də ailə travmaları mövzunu filmin mərkəzinə yerləşdirmişdir. (*Gordon, 2016, s. 221-226*)

Digər bir nümunə isə “*Azlıq hesabatı*” (*Minority Report, 2002*) filmidir. Filip K. Dik tərəfindən yazılan qısa hekayənin orijinalında baş qəhrəman yalnız öz adını təmizə çıxarmağa çalışır. Spilberq isə filmin əsas süjet xəttini dəyişərək ona ailəvi motivlər əlavə edib. Spilberq versiyasında Con Anderton oğlunun oğurlanması ilə bağlı dərin travma yaşayır. Bu motiv onun motivasiyasını və hərəkətlərini daha emosional edir. O, sadəcə hüquq-mühafizə orqanlarından qaçan bir adam deyil, həm də oğlunun itkisindən əziyyət çəkən və keçmişi ilə hesablaşmağa çalışan bir ata obrazıdır. (*Arms&Riley, s.10*)

“Dünyalar müharibəsi” əsərində Herbert Uells yadplanetlilərin hücumu və cəmiyyətin çöküşü mövzusunda fokuslanır. Orijinal hekayədə baş qəhrəman subay və təkbaşına mübarizə aparan bir insandır, lakin Spilberq bu süjeti də dəyişərək, onu ailə konfliktləri ilə zənginləşdirir. (*Arms&Riley, s.14*)

Stiven Spilberq kimi şəxsi həyatındakı travmaları yaradıcılığını daşıyan rejissorlar çoxdur. Onlar Spilberqdən fərqli olaraq, həyatlarının müəyyən dövrlərini əks etdirən filmlərlə tamaşaçı qarşısına çıxıblar. Belə rejissorlardan Fransua Trüffo, Federiko Fellini, İnqmar Berqman, Martin Skorseze və s. insanların adlarını çəkmək olar.

Nəticə.

Stiven Spilberqin yaradıcılığına nəzər saldıqda, açıq şəkildə görünür ki, ailə, ata və uşaq münasibətləri rejissorun filmlərində mərkəzi mövzulardandır. Rejissor öz şəxsi təcrübəsindən, uşaqlıq illərindən və ailə vəziyyətindən ilhamlanaraq, bu münasibətləri incə psixoloji çalarlarla eləcə də, bədii simvolizmlə tamaşaçılarına təqdim edir. Araşdırma nəticəsinə məlum olur ki, ata obrazı müxtəlif formalarda təcəssüm etdirilir: bəzən ailədən uzaqlaşmış bəzən isə qəhrəmanlıq keyfiyyətləri ilə seçilən, lakin həmişə uşağın inkişafına, onun dünyanı davramasına təsir edən bir fiqur kimi təqdim olunur. Spilberqin yaradıcılığının unikallığı ondadır ki, o, fərdi təcrübələrini universal hekayələrə çevirərək, geniş tamaşaçı kütləsi ilə mənəvi bağ qurmağı bacarır. Onun filmlərində ailə dəyərləri, ata-uşaq münasibətləri, nəinki fərdi travmaların

ifadəsi, həmçinin universal insan duyğularının kinematoqrafik təcəssümü kimi dəyərləndirilə bilər. Bu nöqteyi-nəzərdən, Spilberqin filmləri ailə və şəxsiyyət məsələlərinə dair mühüm bədii və fəlsəfi diskurs formalaşdırır.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Friedman, L. D. (2006). *Citizen Spielberg*. University of Illinois Press
2. Kowalski, D. A. (Ed.). (2008). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. The University Press of Kentucky. – pp. 10-25
3. McBride, J. (2011). *Steven Spielberg: A Biography (2nd ed.)*. University Press of Mississippi. – pp. 52-58, 204-211
4. Schober, A., & Olson, D. (Eds.). (2016). *Children in the Films of Steven Spielberg*. Lexington Books. – pp. 2-15, 88-92

Gafarova Gunel

THE IMAGE OF A FAMILY, FATHER AND CHILD IN THE CREATIVE ACTIVITY OF STEVEN SPIELBERG: THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE PERSONAL EXPERIENCE

Summary: Cinema, as an artistic expression of individual and collective experiences, has the power to reflect various aspects of society. Directors, inspired by personal observations and life experiences, bring original approaches to universal themes. In this regard, Steven Spielberg's body of work is rich in deep psychological and emotional nuances related to broad themes such as family relationships, the father figure, and the inner world of children. The violence experienced by the filmmaker during his childhood, his encounters with anti-Semitism, and the traumatic traces of his parents' divorce became fundamental structural elements of his cinematic aesthetics. He masterfully transfers these experiences onto the screen. While his early films depict the father figure as irresponsible and distant from the family, his later works reveal a more positive and profound perspective on fatherhood. In Spielberg's films, children face severe challenges such as alienation from society, parental loss, and family crises, which force them to mature prematurely. They are unable to experience a safe and carefree childhood, ultimately carrying an emotional burden shaped by their inner struggles. This article analyzes Spielberg's approach to family and father characters, as well as

how his personal experiences are reflected in the cinematic language through child characters.

Key words: Steven Spielberg, image of a father, father-son relationships, family, cinema, child, autobiographical influence.

Гафарова Гюнель

ОБРАЗ СЕМЬИ, ОТЦА И ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ СТИВЕНА СПИЛБЕРГА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИЧНОГО ОПЫТА

Резюме: Киноискусство, как художественное выражение индивидуального и коллективного опыта, обладает способностью отражать различные аспекты общества. Режиссёры, вдохновленные личными наблюдениями и жизненным опытом, привносят оригинальные подходы к универсальным темам. В этом контексте творчество Стивена Спилберга богато глубокими психологическими и эмоциональными нюансами, связанными с такими масштабными темами, как семейные отношения, образ отца и внутренний мир детей. Пережитое режиссёром в детстве насилие, столкновение с антисемитизмом и травматические последствия развода его родителей стали основными структурными элементами его киноэстетики. Он мастерски передает всё это на экране. Если в его ранних фильмах образ отца представлен как безответственный и отдаленный от семьи, то в более поздних работах наблюдается более позитивный и глубокий взгляд на отцовство. В фильмах Спилберга дети сталкиваются с серьёзными испытаниями, такими как отчуждение от общества, потеря родителей и семейные кризисы, что вынуждает их преждевременно взрослеть. Они не могут испытать безопасное и беззаботное детство, из-за чего им приходится нести эмоциональный груз, сформированный их внутренними переживаниями. Данная статья анализирует подход Спилберга к семейным и отцовским персонажам, а также то, как его личный опыт отражается в кинематографическом языке через детские образы.

Ключевые слова: Стивен Спилберг, образ отца, отношения отца и сына, семья, кино, ребенок, автобиографическое влияние.