

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

<https://doi.org/10.52094/VMCX6503>

UOT: 791.43/45

KİNODA MUSİQİ VƏ VİZUAL RİTM QARŞILIĞI (“O OLMASIN, BU OLSUN” FİLMİNİN NÜMUNƏSİNDƏ)

Nadir Bədəlov

*Azərbaycan kinoşünaslar və kinotənqidçilər
gildiyasının sədri, dosent*

Kinoda səs və təsvirin parametrləri

Kino heç bir zaman səssiz olmayıb. Hətta “səssiz kino” deyilən zamanlarda da, ekranda nümayiş etdirilən hərəkətli təsvirlər səhnədə qoyulmuş pianoda ifa olunan musiqi ilə müşayiət edilib. Bəzən hətta piano da kifayət etməyib, kino seanslarına xüsusi dəvət olunan orkestrlər vasitəsilə filmlərin emosional təsiri gücləndirilib. Bunu təkcə insanın gördüyü obyektə sensor yoxluqda (deprivasiya) qəbul edə bilməməyi ilə izah etmək düzgün olmaz. Hərçənd bunu da, mütləq olaraq, mühüm səbəb kimi nəzərdə tutmaq lazım gəlir. Amma bizi bu yazıda daha çox düşündürən sual səs, eləcə də musiqi ilə təsvir qarşılığı və bu qarşılıqda hansının aparıcı rol oynaması, yaxud hansının digərini müəyyən etməsidir. Ona görə də ilkin olaraq hər iki tərəfin parametrlərini yadıma salaıq.

Səsin, eləcə də musiqinin parametrlərinə gəldikdə, birinci olaraq, səsin zaman daxilində təşəkkül tapdığını qeyd etmək lazımdır; istənilən musiqi əsərinin əvvəldən axıra kimi səslənməsi müəyyən zaman daxilində baş tutur; mahnı 3-4 dəqiqə, muğamat, yaxud simfoniya 30, 40 dəqiqə, yaxud daha çox bir müddət ərzində, dramatik anları vurğulayan, yaxud “emfazis” adlanan musiqi frazaları bir saniyə, üç saniyə, beş saniyə, bir sözlə, az ya çox davam edəcək qısa zaman kəsiyində ifa oluna bilər. İkinci parametr səsin tamaşaçı tərəfindən müəyyən edilən mənbə ilə bağlılığıdır; insan qulağına gələn səsin mənbəyini müəyyən edə bilmədikdə, özündən asılı olmadan narahatlıq keçirir, odur ki, göz əgər səsin mənbəyini axtarırsa, bunu təbii tələbat kimi qəbul etmək lazım gəlir. Üçüncüsü, səsin məkanla bağlılığıdır; hər bir məkanda, – ekrana təsvir gəliyə, deməli bu təsvir hansısa məkana aiddir, – səs (səslər) olur. Sonuncu, yəni

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

dördüncü parametr səsin konkret təsvirlə bağlılığıdır ki, bunun əhəmiyyəti təsvirin hekayəsini yaratmaq gücünü görk etdirir.

Kino təsvirinin parametrləri isə, dörd əsas ölçü vahidinə uyğun olduğundan, buna çox zaman kinonun qrammatikası da deyilir. Birincisi haşiyə mənasına gələn kadrdir; bizim görmə sahəmiz 220 dərəcəni əhatə edir. Lakin bu sahə baxışımızla eyni deyil. Biz yalnız maraq dairəmizə uyğun olaraq baxışımızı yönəldirik. Kinoda isə baxışımızı haşiyəyə, yəni kadra salırıq və bu andan başlayaraq, görünən hər bir detal informasiya mənbəyinə çevrilir. İkinci parametr bu haşiyə-kadrın daxilində hərəkətlə bağlıdır və bu, kino işçiləri tərəfindən plan-kadr (ingiliscə shot) adlandırılır. Kino ədəbiyyatlarında, əgər haşiyə-kadr hərflə müqayisə edilirsə, plan (plan-kadr) söz kimi müəyyən edilir. Dilin qrammatikasında cümlə vahidini isə, kinoda səhnə anlayışı əvəz edir ki, bu da kino təsvirin üçüncü parametri sayıla bilər; kamera nəyi çəkirsə, həmin çəkilən obyekt görüntüdə savayı həm də səhnə adlana bilər. Nəhayət, kino təsvirin dördüncü parametri epizod anlayışı ilə üst-üstə düşür; epizodun səhnədən fərqi oldur ki, burada hadisə baş verir, bu hadisə digər hadisələrə qoşularaq filmin süjet xəttini yaradır.

Amma bütün bunlarla bərabər, kino təsvirinin ilkin vahidi fotoqrafik görüntü olaraq qalır. Yalnız donuq foto görüntülər birləşdikdən sonra təsvir hərəkətə gəlir və səsin müşayiət etmə funksiyası iş düşür. Gerçəkdə biz istənilən hərəkəti etdikdə ətrafdakı ölü sükutu pozmuş olur, yaxud onun gerçəkliyə hakim kəsilməsinə imkan vermirik. Gerçəkdə səs (eləcə də musiqi) hərəkətdən, ifadan asılıdır, ekranda isə təsvirin ayrı-ayrı donuq foto görüntülərdən olduğunu həm də səs görünməz edir və bununla da kino təsvirinə canlılıq gətirir. Gerçəkdə bizim hər bir hərəkətimiz səs yaradır, ekranda isə hərəkət səs doğura bilmir, hətta canlı sinxron çəkilişlərdə belə səs hərəkətdən ayrı fiksə edilir.

Belə olduqda, hərəkət sanki səsə yetmək, ona uyğunlaşmaq öhdəliyini üzərinə götürür. Məsələn, əgər səs, birinci parametərə uyğun olaraq, zaman daxilində baş tutursa, deməli, onun ardıcıl davamiyyətini şərtləndirən ritmə malikdir. Bu zaman eşidilən səslə sinxron görünən hərəkət də ritmə riayət edən ardıcılıqla qurulmalıdır. Biz bunu Üzeyir Hacıbəylinin eyni adlı operettası əsasında 1956-cı ildə çəkilən “O olmasın, bu olsun” filmində göstərməyə

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”
Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on
The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

çalışacağıq. Lakin burada kino təsvirindən savayı, həm də kino dilinin nə olduğunu yada salmaq lazım gələcək.

Kino dilinin ədəbi və danışq dilindən fərqi

Hər bir xalqın öz dili olur və buna minnətdar olaraq, hər bir xalqın öz ədəbiyyatı, öz söz sənəti və ən ümdəsi, öz ədəbi dili olur. Bütün digər sənət növlərinin birbaşa və ya dolaylı şəkildə sözlə əlaqədə olduğunu, xüsusilə də kino sənətinə bir çox nəzəriyyəçilər tərəfindən ədəbiyyatın görüntülü davamı kimi baxıldığını nəzərə alsaq, onda belə bir nəticəyə gələ bilərik – hər bir xalqın öz sənəti, öz kinosu və öz kino dili var. Amma burada mühüm bir fərqi unutmaz olma. Kinonun mövcudluğu xalqın danışdığı dildən asılı deyil. Kinonun öz dili var. Buna əks arqument kimi, onillərdən bəri milli sərəvətimiz sayılan filmlərdən dialoqları, yaddaşlarda qalan, dillər əzbəri olan uğurlu ifadələri misal gətirmək olar. Lakin bu ifadələr daha çox filmin ədəbi əsasına, yəni ədəbi ssenariyə aiddir, nəinki filmin kinematografik teksturasına.

Kino dili dörd ünsür üzərində qərar tutur: mizan-səhnə, kamera-çəkiliş mövqeyi, montaj və səsləndirmə. Bu ünsürlərin bu və ya başqa xalqın danışdığı dil ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Bununla belə, unutmayaq ki, bütün dillərdə artıq qəbul olunmuş “milli kino” anlayışı yalnız ayrı-ayrı ölkələrin, ayrı-ayrı xalqların iqtisadi və siyasi dayaqları əsasında reallaşdırılan film istehsalını nəzərdə tutmur. Milli kino həm də mənsub olduğu xalqın bədii ifadə vasitələri, bədii zövqü, mənəvi-əxlaqi baxışları, ümumi dünyagörüşü ilə sıx bağlı olur. Bundan başqa, əgər hər hansı bir coğrafi ərazidə istehsal olunan film sadəcə olaraq məkanına görə deyil, həm də kinematografik məğzi (kino dili) etibarilə “milli kino” adını doğruldursa, deməli, həmin xalqın yaradıcı dünyagörüşündə, bədii ifadə vasitələrinin qorunması, qoruna-qoruna yenilənməsi və zənginləşməsində mühüm rol oynayır.

Kino dilinin birinci ünsürü, yuxarıda göstərdiyimiz kimi, mizan səhnədir və gəlin bir daha mizan səhnənin özünün hansı ünsürlərdən ibarət olduğunu yada sala. Bunlar aşağıdakılardır:

– məkan (çəkiliş obyektindən asılı olaraq içəri-bayır, otaq-çöl, dekorasiya-natura) və məkanda yerləşən əşyalar (süjetdən asılı olaraq aktiv və passiv əşya-rekvizitlər)

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

– geyim, qrim və saç düzümü (filmin mövzusunda asılı olaraq tarixi və müasir dövrü, personajların milli, sosial, mədəni mənsubiyyətini əks etdirir)
– üz ifadələri və bədən dili (aktyor siması, bədən dili, oyunu, davranış və s.)

– rəng və işıqlandırma (həm çəkilən obyektin təəssürat və ovqatı, həm də müəllif-rejissorun münasibəti).

Göründüyü kimi, təkcə birinci ünsürü diqqətlə nəzərdən keçirmək kifayət edir ki, kinoda milli özəlliyi – coğrafiya, geyim, tarix, adət-ənənə, davranış, ünsiyyət qaydalarını ifadə etmək üçün filmin ədəbi əsasında, yəni dialoqlardan, ümumiyyətlə verbal məlumatlardan əlavə sırf kinematoqrafik imkanların da genişliyinə əmin olaq.

Amma, təkrar xatırladaq ki, bizi daha çox maraqlandıran filmin səsləndirmə ünsürü və onun təsvirlə uyğunlaşması prinsipidir. Vaxtilə ilk kino nəzəriyyəçilərindən biri olan Riçotto Kanudo plastik sənət növü olan kinonun unikallığını, onun məkan ritmi ilə zaman ritmini (musiqi və poeziya, yəni qeyri-plastik sənətlər) möcüzəli şəkildə birləşdirməsində görür. Lakin bu möcüzə kinonun özəlliyindən daha çox kino sahəsində çalışan sənətkarların, rejissorkarın ilk növbədə, yaradıcı iradəsindən irəli gəlir.

Belə bir möcüzə Üzeyir Hacıbəylinin bugünə qədər müasir sayıla biləcək “O olmasın, bu olsun” operettası əsasında çəkilən eyniadlı filmə əsasən üç sənətkarın, ssenari müəllifi Sabit Rəhmanın, musiqi tərtibatçısı Fikrət Əmirovun və quruluşçu rejissor Hüseyin Seyidzadə bədii iradəsinə və yaradıcı tandeminə minnətdar olaraq alınmışdır. Əlbəttə, bu tandemdə rejissorun daha böyük öhdəliyini nəzərə almaqla, sonuncunun, Seyidzadənin səyi xüsusi qeyd olunmalıdır.

Filmin çeşnisi onun kinematoqrafik strukturudur

Filmin çeşnisini müəyyən etməyi qarşımıza məqsəd qoyuruqsa, əsərin məzmununu, nə qədər səthi görünsə də, bir daha yada salmaq vacibdir.

Yaşından asılı olmayaraq hər bir azərbaycanlı tamaşaçı Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyasının məzmunu ilə yaxından tanışdır və burada baş verən əsas əhvalatı, burada iştirak edən xarakterləri, hətta onların danışığını, dialoq və replikalarını əzbərdən bilir. Məşədi İbad, varlı-hallı, evlənmək üçün

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

hələ tam qocalmamış, amma kifayət qədər yaşı olan bir tacirdir və müflisləşmiş Rüstəm bəyin cavan qızı Gülnazı almaq istəyir. Rüstəm bəy böyük pullara şirniklənilib ona razılıq verir. Doğrudur, sonradan buna peşman olacaq, amma gec, iş-işdən keçəndən sonra. İndi isə fikrini döndərə bilməz, şəhərin sayıb-seçilən adamlarının qarşısında qoca baqqala söz verib, onunla vədələşib. Bununla belə, qızını bədbəxt elədiyindən narahatdır, əziyyət çəkir. Amma qız gizlicə Sərvər adlı cavan bir tələbə oğlanla görüşür. Sərvər Rüstəm bəylə yaxınlaşıb, onun razılığı ilə kələk qurur. Toy gecəsi Məşədi İbad gəlinin duvağını qaldıranda, oradan Gülnazın əvəzinə Sərvər çıxır. Sərvər oyuncaq tapança ilə Məşədi İbadı məcbur edir ki, Gülnaza deyil, qulluqçu Sənəmə evlənmək istədiyi haqda yazılı arayış versin.

Göründüyü kimi, bu əhvalatı ən qısa şəkildə danışanda belə, diqqəti çəkən məsələ qadın hüquqsuzluğu, kişilərin onlarla alver etməsi, öz işlərini yoluna qoymaq naminə onları mübadilə predmetinə çevirməsidir. Amma məsələ ondadır ki, bütün bunlara hüquqsuz olan qadının da öz münasibəti var və bu münasibətin nədən ibarət olduğunu bilmək, filmin kinematoqrafik bədii həllini izah etmək üçün əlverişli material ola bilər.

İndi isə, filmin başlanğıcını səhnə, hətta kadr ardıcılığı ilə yadımıza salaq. Onu da qeyd etməliyik ki, filmi necə başlamaq rejissor üçün tamaşaçı diqqətini istədiyi, yaxud ona lazım olan istiqamətdə aparmaq strategiyasıdır.

“O olmasın, bu olsun” filminin sərlövhəsi hasarın üstündən boylanan Məşədi İbadın stop-kadr görüntüsü üzərində bizə təqdim olunur. Sonra qədim tikilinin tağı arasından köhnə Bakının dənizə açılan stop-kadr görüntüsü gəlir və bu görüntü üzərində filmin yaradıcı heyətinin uzun siyahısı verilir, titrlər yazılıb bitəndən sonra artıq kredit deyil, bilavasitə filmin məzmununa aid olan və şriftinə görə əvvəlki statistik titrlərdən fərqlənən başqa bir titr ekranı tutur: “Bakı 1910”. Bu titr də yoxa çıxıb itəndən sonra stop-kadr canlanır, Bakı şəhərinin maket görüntüsü tağdan çıxaraq sol istiqamətdə panoramla verilməyə başlanır. Xəzərin fonunda qədim şəhərin siluet görüntülərində daha çox məscid minarələri və filarmoniya binasının zəng qüllələrini xatırladan tikililər gözə çarpır. Qədim tikilinin tağından başlayan panoram gəlib məlum olmayan daha bir qədim tikilinin, qaraltı kimi görünən divarında sona yetsə də, elə təəssürat yaradılır ki, panoram davam edir və biz qaraltı görünən binanın divarından sonra, o dövrün

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

Bakı küçələrindən birinə düşürük. Ön planda üstünə cərgəylə ağ göyərçinlər qonmuş qala divarı, ortada şəhər bulaqlarından biri və küçənin sol dərinliyindən bulaqdan su götürmək üçün ağlasığmaz dərəcədə uzun növbəyə düzülmüş qara çarşablı qadınlar görünür.

Yorğun, üzgün qadınların növbəsi üzərində orta plandan daha bir panoram edilir. Bu üzücü, ağır ovqatı bir qədər də artırmaqdan ötrü bulaqdan suyun az qala gilə-gilə gəlməsi iri planda göstərilir. Ardınca yenə epizodun ümumi ahənginə uyğun olaraq qadınların yuxarı nöqtədən görüntüsü verilir. Bax elə bu anda epizodun ümumi məzmununa kobud montaj vasitəsi ilə müdaxilə edilir.

Amma gəlin əvvəl bütün bu başlanğıc epizodu müşayiət edən kadrarxası mətni yada salaq: *Bütün Şərqdə olduğu kimi bu şəhərdə də qadının heç bir hüququ yox idi. Şəriətin ağır qanunu, ata və ərlərinin zülmü həyat və səadət yollarını onlar üçün bağlamışdı. Ömürləri boyu onlar qara çadranın dar pəncərəsindən insanlara gizli nəzərlərlə baxır və ümid gözləyirdilər...*

Kamera birbaşa yaxınlaşma üsulu ilə çoxsaylı fiqurların arasından istənilən birini seçib ayırmaq imkanına malikdir. Bu epizodda da rejissor uzun növbə tutub dayanan qadınlardan birini seçib ayıraraq gözlərinə qədər yaxınlaşma üsulu ilə onun portretini yarada bilərdi. Lakin bu məqamda kadr dəyişir, orta yaşlarında, bəlkə bir az da cavan, gözəlliyini itirməmiş, amma son dərəcə qayğılı, məyus, kədərli, digərləri kimi qara çarşaba bürünən qadın sanki ona baxdığımızdan duyuq düşüb, kifayət qədər ağıllı, ayıq gözlərini qaldıraraq düz bizə, yəni obyektivin içinə baxır. Bu baxış elə bil özündən sonrakı kadrda görəcəyimiz gənc qız portretinə işarə edərək bizə belə bir məlumat ötürür: Bu qız mənəm – on il bundan əvvəlki mən. Dorudan da, növbəti kadrda qadın ən azı on il cavanlaşır. Gənc qız bağ-baxçaya açılan pəncərə qarşısında oturub bayaqkı çarşablı qadın kimi bizə baxır. Amma qadından fərqli olaraq bu gənc qızın üzündə-gözündə işıq, ümid, intəhasız yaşamaq həvəsi var. Bu, Gülnazdır, yanında duran qulluqçu qadın onun saçlarını darıyır.

Adətən belə priyomlardan spiral konstruksiyaya malik filmlərdə istifadə olunur. Tam əminliklə deyə bilərik ki, müəlliflər filmin qəhrəmanı Gülnaza bu qədər portret oxşarlığına malik və nisbətən yaşlı olan qadın üçün xüsusi kasting keçiriblər. Bu, sadəcə olaraq kütləvi səhnələrdə çıxış edən aktrisalardan biri deyil. O, əsərin baş qəhrəmanıdır. Film bizi təxminən on il əvvələ aparan bu

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

qadının baxışlarıyla başlayır və on il cavanlaşan gözlərin birbaşa üzbəüz görüşünə çıxararaq kadrarxası səs qəhrəmanlarla bizi tanış edir: “*Gülnaz uşaq vaxtı anasını itirib. Onu qulluqçu Sənəm böyüdü, atası Rüstəm bəy müflisləşib, vəziyyətdən çıxmaq üçün yollar axtarır və qumarda bəxtini sınayır, gəlki burada da əli gətirmir, ona görə də qoca baqqal Məşədi İbaddan gedir. Məşədi İbad isə müftə pul vermir, Verdiyi pulların əvəzində Rüstəm bəyin cavan qızı Gülnazı almaq istəyir*”.

Artıq bu tanışlığın özü biz tamaşaçılarda sonda yenidən su üçün ovdanının yanında növbəyə duran duran qadına qayıdacağımıza gözlənti yaradır. Müəlliflər hadisələrin necə qurtacağı ilə əlaqədar həssas tamaşaçıya kart blanş veriblər. Məhz buna minnətdar olaraq Gülnazın da əlində kuzə su üçün uzun növbəyə duran o zavallı qadınlardan biri olduğunu təxmin etmək imkanımız var. Sən demə Gülnazın ürəyi gənc studentdə, Sərvərdə imiş. Onda belə çıxır ki, sonda bulağın qarşısında su növbəsinə durub dünyaya qara çarşabın dar çərçivəsindən baxan Gülnaz həmin məkanda təsadüfən artıq yaşlı kişiyə dönmüş Sərvərlə üzləşəcək.

Lakin belə olmur. Sonda Sərvərlə Gülnazın faytonla şəhərdən çıxıb uzaqlaşması tamaşaçı tərəfindən gözlənilən, yaxud narahatlıqla ehtimal olunan finalı ləğv edir.

Çeşni filmi ədəbi materialdan ayırır daha geniş edir

Bizim dilimizə rejissorun funksiyası digər dillərdən fərqli şəkildə tərcümə edilir. Başqa dillərdə bu funksiya “metr-en-sen”, “staging”, “postanovşik” sözləri ilə müəyyənləşdirilir və bunlar tərcümədə ya səhnələşdirən, ya da yerləşdirən mənasını verir. “Quruluşçu” ifadəsi bəlkə də səhvən dilimizə tərcümə olunub. Amma etiraf edək ki, səhv olsa belə, daha çox uduşlu səhvdir, çünki bu ifadə yuxarıda sadaladığımız ifadələrdən daha geniş anlama gəlir.

Filmin çeşni və musiqili dramaturji strukturu

Biz hər hansı baxdığımız filmi qısaca başqa birisinə danışanda, süjetin yığcam variantını, yaxud da ümumi mövzunu çatdırmağa çalışırıq. Amma təəssürat, kinematoqrafik ardıcılıq, ümumiyyətlə rejissor, operator işi adətən bir kənar qalır. Biz daha çox ədəbi ssenarini danışırıq. Əslində filmi, kino əsəri kimi danışmaq mümkün deyil. Musiqini danışmaq mümkün olmadığı kimi, filmi

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

də danışmaq mümkün deyil. Təəssüratın, emosional məzmunun da “çəşni” dediyimiz öz dramaturji strukturu olur.

Azərbaycan dilinin izahlı lüğətində “çəşni” sözünün həm “rəsm”, həm “üslub”, həm də “tərz” mənası daşdığı göstərilir. Lətif Kərimov “Azərbaycan Xalça Sənəti” kitabının birinci hissəsində çəşni sözünü tamamlanmış eskiz kimi izah edir. Yəni xalçanın görüntüsü eskiz olaraq artıq kağız üzərində hazırdır və bunun əsasında xalça toxunur.

Lakin bu sözün mənalari arasında “tərz” ifadəsini də unutmamaq olmaz. Yəni eskiz sadəcə olaraq köçürülmür və hər bir sənət növünün fərqli özəlliyinə uyğun olaraq yenidən canlanır. Lətif Kərimov fabrikdə hazırlanan xalçalarla özünün şahidi olduğu, yanlarında şagird işlədiyi yüksək peşəkarlığa malik olan fərdi sənətkarlar tərəfindən toxunulan xalçalar arasında birinci fərqi onda görür ki, fabrik məhsullarında çəşni, yəni eskiz-model avtomatik olaraq xalçaya köçürülüb, sənətkar xalçalarında isə çəşni xalçaya çevrilərkən usta əlində büsbütün dəyişikliyə məruz qalır. İlk baxışda hər iki xalçada eyni şəkil, eyni mənzərəni görürük, amma bunların arasında fərqi yalnız zövqdən və həssaslıqdan tamamilə məhrum olan insan görməyə bilər. Xalçanın bədiiliyi onun məzmununu ifadə edən şəklin köçürülməsi yox, o şəklin xalçatoxunma sənətinin fərdi texnologiyasından asılı olaraq hər dəfə necə canlanmasında ifadə olunur.

Eyni fikirləri kino sənəti ilə əlaqədar da demək olar. Lakin onu da unutmamaq ki, hər filmin özünün fərqli çəşnisi olur – əlbəttə, əgər doğrudan da bu qat filmdə varsa, yəni sadəcə olaraq fabrikdə maşın üsulu ilə toxunan xalçalarda olduğu kimi film sadəcə ssenaridən səhnələşdirilib lentə köçürülmürsə. “O olmasın, bu olsun “ filminin çəşnisi daha çox onu müşayiət edən musiqi strukturuna uyğun gəlir, nəinki onun ədəbi əsasında duran dramaturji struktura. Bunu sübuta yetirməkdən ötrü sadə, hamıya məlum bir bədii həqiqəti xatırladaq: əgər baş verənləri tamaşaçı gözlə görürsə, onu əlavə olaraq sözlə tamaşaçıya çatdırmaq lazım deyil. Lakin “O olmasın, bu olsun” filmi başlanan kimi, onun süjet kompozisiyasının əvvəli, ekspozisiya, düyün və inkişafı kadrarxası səslə bizə danışılmağa başlanır. Halbuki bu danışılanları sonradan iştirakçıların öz dillərindən, bir-birilə apardıqları dialoqdan eşidib biləcəyik. Sərvər baxçada Gülnaza atasının onu qoca bir baqqala ərə vermək istədiyi xəbərini çatdıracaq, Rüstəm bəy qızından onu ərə vermək razılığını alacaq.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

Onların hər biri ayrıca səhnə, ayrıca epizod yükünü daşıyır. Lakin dediyimiz kimi, bu filmə rejissorun məqsədi səhnələşdirmə deyil, musiqi ilə həmahəng səslənəcək çeşni yaratmaqdır.

Filmin yalnız on doqquzuncu dəqiqəsində “O olması, bu olsun” komediyasının birinci səhnəsi, yəni Rüstəm bəyin evə gələrək “Qızım, sənə paltar alım... başmaq alım... qızım səni ərə verim...” deyişməsi səhnəsi göstərilir. Bu o deməkdir ki, ədəbi əsər filmin yalnız on doqquzuncu dəqiqəsindən başlayır. Buna qədər biz su növbəsində duran qadınla Gülnazın portret oxşarlığını, Rüstəm bəyin uduzmağını və Məşədi İbadın dükana yollanmasını, axşam evə qonaqları çağırmasını, Sərvərin ürəyini bu qıza bağladığını, bazarda atışma, qalmaqal səhnəsini görürük.

Bəs onda filmi musiqi ilə vizual qarşılığını mümkün edən kinematoqrafik quruluş əsas nə üzərində qurulub?

Qadın portreti

Film, yuxarıda dediyimiz kimi, qadın və onun on il əvvəlki görünüşü, qız portrləri ilə başlayır. Sonra kazinoda uduzan atası Məşədi İbadı görmək üçün bazara yollanır. Ardınca yenə Gülnaz pəncərədən küçəyə baxarkən, Sərvərin dostları ona Molla Pənah Vaqifin “Bəri bax” rədifli qoşmasını oxuyaraq sözlə gözəlin portretini yaradırlar. Bu portretdən sonra Rüstəm bəylə Məşədi İbadın dükanda sövdələşməsi səhnəsi gəlir. Ardınca növbəti portret gəlir, Sərvərlə baxçada görüşüb duet oxuyan Gülnazın portreti. Ardınca bazarda atışma, hayküy və Rüstəm bəyin axşama evə qonaq dəvət etməyini görürük. Sonra yenə Gülnazın portreti, Rüstəmin evə girib ona oxuya-oxuya xəbər verməsi səhnəsi. Ardınca dərhal bəyin qulluqçu sənəmlə dava-dalaş səhnəsi və beləcə filmin sonuna qədər qadın portretini və bir qayda olaraq dava-dalaş, anlaşılmazlıq, hətta atışmalarla yekunlaşan intermediyaların növbələşdiyini görürük. Eynilə xalçadakı kimi – cərgəylə təkrarlanan, bununla da vizual ritm yaradan butalar və yaxud digər başqa naxış obrazlar və onları daha dinamik edən aralıqdakı dəyişkən köməkçi detallar.

Sağdan sola hərəkətlə başlayan filmin soldan sağa doğru finali

Filmin sonunda isə biz əvvəldə gördüyümüz həmin qadının Gülnaz olmadığını məlum edirik. Çünki Gülnaz sonda sevgilisinə qoşulub Bakıdan,

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

məhbəsdən qurtulur, faytonla uzaqlara, dağlara, həyat və səadətə doğru yol alır. Burada prinsipial bir kinematoqrafik detala diqqət yetirməliyik: faytonu müşayiət edən kamera, əvvəldə Bakının panoramında olduğu kimi sağdan sola deyil, soldan sağa hərəkət etməsidir. Artıq bir çox kino tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi kameranın sağdan sola panoramı adətən statik, çıxılmaz nöqtədə gəlib dayanır. Əksinə, soldan sağa panoram və yaxud statik kadr daxilində soldan sağa hərəkət yeni perspektivə, yola, genişliyə açılır.

UDC: 791.43/.45

**THE INTERACTION OF MUSIC AND VISUAL RHYTHM IN
CINEMA (INSPIRED BY THE FILM “O OLMASIN, BU OLSUN”
 (“IF NOT THAT ONE, THEN THIS ONE”))**

Nadir Badalov

*Chairman of the Guild of Film Scholars and Critics in Azerbaijan,
Associate Professor*

The Elements of Sound and Visuals in Film

Cinema has always been a symphony of sound. Even in the age of 'silent cinema,' when moving images graced the screen, they were accompanied by the delicate strains of live piano music. At times, this was insufficient, prompting the invitation of orchestras to elevate the emotional resonance of the films. Yet, to attribute this solely to humanity's struggle to perceive an object amidst sensory deprivation would be a misjudgment. While this is indeed a significant aspect to contemplate, the focus of our discussion in this article will be the intricate relationship between sound and music with imagery, and which of these elements assumes the leading role or influences the other. Thus, let us first revisit the parameters of both dimensions.

Regarding the parameters of sound and music, it is vital to recognize that sound evolves over time. Each musical piece unfolds from start to finish within a designated duration; a song typically endures for 3-4 minutes, while a mugham or symphony may extend to 30-40 minutes or even beyond. Conversely, musical phrases that highlight dramatic moments, often referred to as 'emphatic' musical

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”
Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on
The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

expression, can be delivered in a mere second, three seconds, or five seconds – in essence, within a fleeting time span that can vary in length. The second parameter pertains to the connection between sound and its originating source, as perceived by the listener. When the human ear fails to discern the source of a sound, it instinctively begins to experience discomfort. Thus, if the eyes search for the origin of the sound, this should be viewed as a natural instinct. The third parameter involves the relationship between sound and the spatial context: in every scene where an image is presented on the screen, it is intrinsically linked to a particular space, and within this space, there must exist sound(s). Lastly, the fourth parameter concerns the relationship between sound and a specific image. This aspect is paramount as it enables the sound and the image to forge a cohesive narrative thread.

The elements of cinematic imagery are generally aligned with four fundamental units of measurement, which is why this notion is frequently termed the “grammar of cinema”. The initial element is the frame, which relates to the concept of the “insert” (or “framing”); our visual field extends to 220 degrees. Nevertheless, this field does not correspond with the direction of our gaze. We focus our gaze within the realm of what captivates our interest. In the realm of cinema, however, the gaze is directed towards the “insert” or “frame”, and from this vantage point, every visible component transforms into a source of information. The second element pertains to the movement within the frame-insert, known as the shot in cinematic terms. In cinematic discourse, if we liken the frame to a letter, the shot (or shot-frame) is characterized as a word. In the grammar of language, the unit of a sentence is the “sentence”, while in cinema, it is the scene, which represents the third element of cinematic imagery: whatever the camera captures, this object, in addition to being an image, can also be referred to as a scene. Ultimately, the fourth element of cinematic imagery corresponds to the notion of the episode. The distinction between an episode and a scene lies in the fact that an episode encompasses an event, which, when interwoven with other events, constructs the narrative arc of the film.

Despite all these elements, the fundamental unit of cinematic imagery remains the photographic shot.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

Only when still photographs are amalgamated does the image commence to move, activating the function of sound accompaniment. Indeed, whenever we engage in any action, we disrupt the profound silence surrounding us, preventing it from overshadowing reality. In the tapestry of real life, sound (akin to music) is contingent upon movement and execution. On the screen, images composed of distinct still frames become “invisible” due to sound, which, in turn, animates the cinematic image. In truth, every action we undertake generates sound, yet on the screen, movement itself is incapable of producing sound. Even during live synchronous filming, sound is invariably recorded separately from the motion.

Consequently, movement appears to bear the responsibility of adhering to the sound and aligning with it. For instance, if sound, according to the initial parameter, unfolds over time, it possesses a rhythm that dictates its sequence. In this scenario, movement that is synchronous with the audible sound must adhere to the same rhythmic pattern. We shall endeavor to illustrate this through the film *About It Being This, Not That*, created in 1956, based on the operetta of the same name by Uzeyir Hajibeyov. Nevertheless, alongside the visual components of cinema, it is equally vital to remember the language of cinema.

The Distinction Between the Language of Cinema and Literary as well as Spoken Language

Each nation possesses its unique language, which in turn gives rise to its own literature, a rich tapestry of words, and, most significantly, its literary language. Given that all artistic expressions are, to a degree, intertwined with words – particularly in cinema, which many theorists regard as the visual extension of literature – we can deduce the following: every nation boasts its own artistic expressions, its own cinema, and its own cinematic language. However, it is imperative to recognize a vital distinction. The existence of cinema is not contingent upon the spoken language of its people. Cinema possesses its own distinct language. A compelling counterexample to this assertion can be found in the unforgettable lines and dialogues from our films, which have seamlessly woven themselves into the fabric of national culture, transcending into proverbs. Yet, these expressions typically pertain to the literary underpinnings of the film, specifically the literary screenplay, rather than the cinematic essence of the film.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

The language of cinema is constructed upon four fundamental elements: scene composition, camera positioning, editing, and sound design. These components are not inherently linked to the spoken language of any particular populace. Nevertheless, we must not overlook that within every language, there exists the well-established notion of “national cinema”, which extends beyond merely the production of films rooted in the economic and political frameworks of specific nations or peoples. National cinema is intricately connected to the artistic modes of expression of that culture, their aesthetic preferences, moral and ethical perspectives, and their overarching worldview. Moreover, if a film created within a specific territory, based on its cinematic content (the language of cinema), earns the designation of “national cinema”, it signifies that the film plays a pivotal role in safeguarding, revitalizing, and enriching the creative worldview of its people, as well as preserving their artistic modes of expression.

As previously stated, the foremost element of cinematic language is mise-en-scène. Let us delve into the components that constitute mise-en-scène itself. These elements include:

- Space (which varies based on the subject of the shot: interior versus exterior, room versus street, set versus natural environment) and the objects contained within it (both active and passive objects – props – depending on the narrative);

- Costume, makeup, and hairstyle (which reflect the historical or contemporary era, as well as the national, social, and cultural backgrounds of the characters, in alignment with the film's theme);

- Facial expressions and body language (encompassing the actor's expressions, movements, performances, behaviors, etc.);

- Color and lighting (which convey both the impression and mood of the filmed subject, as well as the relationship between the author and the director).

As we observe, a meticulous analysis of just the first element reveals that cinematic tools provide abundant opportunities to express national specificity – geography, attire, history, customs, traditions, and modes of behavior and communication – extending beyond the film’s literary foundation, such as dialogues and other verbal expressions.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

However, as previously noted, our primary interest lies in the element of sound design in film and its harmony with the imagery. One of the pioneering film theorists, Riccardo Canudo, emphasized cinema’s distinctiveness as a plastic art in the extraordinary fusion of spatial rhythm with the rhythm of time (music and poetry, i.e., non-plastic arts). Nonetheless, this “miracle” is significantly reliant on the creative will of the artists and directors engaged in the cinematic realm.

This “miracle” was realized in the film “O Olmasin, Bu Olsun” (*If Not That One, Then This One*), adapted from the operetta of the same name by Uzeyir Hajibeyov, primarily through the creative will and collaboration of three artists: the screenwriter Sabit Rahman, the musical arranger Fikret Amirov, and the director Huseyn Seyidzade. Undoubtedly, given the director's heightened responsibility within this trio, it is imperative to pay special attention to Seyidzade's invaluable contributions.

The Genre of the Film and Its Cinematic Structure

When attempting to define the genre of a film, it is important to once again focus on the content of the work, no matter how superficial this might seem at first glance.

Regardless of age, every Azerbaijani viewer is familiar with the content of Uzeyir Hajibeyov's musical comedy. They know the main events, the characters, and even their speech, dialogues, and lines by heart. Mashadi Ibad is a wealthy merchant who, though not old, is mature enough to marry. He wants to marry a young girl, Gulnaz, the daughter of the bankrupt Rustam Bey. Rustam Bey, tempted by the offer of money, agrees, though he will regret it later, but by then, it is too late, as the deal has already been made. He cannot go back on his word, as he promised the elderly merchant in front of the respected men of the town. Nevertheless, he feels sorrow for making his daughter unhappy. Meanwhile, the girl secretly meets with a young student named Sarvar. Sarvar, having gotten close to Rustam Bey, with his consent, plays a clever trick. On the night of the wedding, when Mashadi Ibad lifts the bride’s veil, he finds not Gulnaz, but Sarvar. Sarvar, with a toy gun, forces Mashadi Ibad to write that he wants to marry not Gulnaz, but the maid Senem.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”
Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on
The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

As seen, even in the briefest retelling of this story, an important theme stands out – the oppression of women, their use by men as objects to resolve their own problems. However, the key point is that the woman, deprived of her rights, has her own attitude toward what is happening. Understanding this attitude can serve as an essential material for explaining the artistic cinematic decision of the film.

Now, let us recall the beginning of the film, its scenes, or rather, the sequence of shots. It is also worth noting that for the director, deciding how to begin a film is a strategy through which they guide the viewer’s attention toward the desired direction or focus.

The opening scene of the film is presented in a still shot, where Mashadi Ibad is seen peering through a fence. Then, another still shot appears, showing an ancient Baku through the arch of an old building, with the city unfolding toward the sea. This shot is followed by a long list of credits, which, after concluding, give way to another title – this one distinct in its font from the previous credits: “Baku, 1910”. When this title fades, the still shot comes to life, and a model of the city of Baku emerges from the arch and begins to unfold in a panoramic sweep to the left. Against the backdrop of the Caspian Sea, the minarets of mosques and buildings resembling the bell towers of the Philharmonic stand out sharply in the silhouettes of the ancient city. The panorama, which started with the arch of the old building, ends at the wall of another ancient structure, which appears as a dark shadow, creating the illusion that the panorama continues. Once the image of the dark wall disappears, the camera shifts to one of the streets of Baku from that time. In the foreground, the city wall is shown, with rows of white pigeons sitting upon it. In the center, one of the city’s fountains can be seen, and to the left, women in long black chadors form a long queue to draw water from the fountain.

The panorama continues, shifting from a medium shot to a close-up, intensifying the heavy, gloomy mood as the close-up shows how the water barely trickles out of the fountain. Then, in keeping with the overall harmony of the episode, the image of the women is shown from above. But at this moment, the montage intrudes abruptly into the composition of the episode.

Let us first revisit the voiceover that accompanies this opening episode:
“As is the case throughout the East, in this city, a woman possesses no rights.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

The oppressive weight of Sharia law, coupled with the harshness of fathers and husbands, obstructs her paths to life and happiness. Throughout her existence, she gazes at the world through the constricted openings of the black chador, harboring a secret yearning for something more...”

The camera possesses the remarkable ability to employ direct close-ups, selecting and emphasizing a singular figure amidst the crowd within the frame. In this episode, the director could have opted for one of the women in line, drawing the camera close to her eyes to craft a portrait. Yet, at this juncture, the shot transitions, revealing a middle-aged woman – perhaps slightly younger – who, while retaining her beauty, appears profoundly troubled, disillusioned, and sorrowful. Like her counterparts, she is enveloped in a black chador, but unlike the rest, it seems she has perceived our gaze. With a spark of intelligence and clarity in her eyes, she meets the camera lens directly. This gaze seems to foreshadow the subsequent shot, alluding to the portrait of the young girl we will encounter later, signaling to us: “This is me – ten years ago”. Indeed, in the ensuing shot, the woman appears at least a decade younger. The young girl sits before a window that overlooks the garden, gazing at us just as the woman in the previous shot did. However, in contrast to the woman, the young girl's face radiates light, hope, and an unquenchable thirst for life. This is Gulnaz, accompanied by her maid, who is gently brushing her hair.

Such techniques are often utilized in films characterized by a spiral narrative structure. It is evident that the filmmakers deliberately selected the lead actress to embody Gulnaz, whose portrayal on screen subtly evokes the image of a woman who bears a striking resemblance to an older iteration of herself. This character is far from being a mere extra or a secondary role – she is the pivotal figure of the narrative. The film opens with her penetrating gaze, which transports us a decade into the past. Her youthful eyes engage directly with ours, while a voice off-screen introduces the characters: “*Gulnaz lost her mother during her childhood. She was nurtured by the maid, Senem. Her father, Rustam Bey, faced financial ruin and, in his quest for redemption, turned to gambling, only to find misfortune there as well. In his desperation, he seeks assistance from the old merchant, Mishedi Ibad. However, Mishedi Ibad refuses to lend him money. Instead, he expresses a desire to marry Rustam Bey's young daughter, Gulnaz*”.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

This prologue establishes an expectation within the audience that we will revisit the image of the woman waiting in line for water. The filmmakers provide the audience with a blank canvas regarding the unfolding events. At this juncture, we might presume that Gulnaz is among those unfortunate women, queuing for water, pitcher in hand. As the story progresses, we discover that she is profoundly in love with the young student Sarvar. By the film's conclusion, we might anticipate her return to that very location – by the fountain – but this time encountering the now elderly Sarvar.

Nevertheless, events do not progress as we had anticipated. The conclusion, featuring Sarvar and Gulnaz departing the city in a carriage, disrupts our expectations, offering an ending that diverges significantly from our increasing tension. This unforeseen twist leaves the audience bewildered and indicates that the narrative will follow a path distinct from the conventional resolution we had imagined.

The movie “Cheshni” distinguishes the literary content and elaborates on it

In our language, the term used for the director's position is translated differently compared to other languages. In those languages, this role is referred to by terms like “metr-en-sen,” “staging,” or “postanovshik,” which mean “scenographer” or “one who stages.” It is possible that the term “quruluşçu” (“gurulushchu”) was inaccurately translated into our language. Nevertheless, it should be recognized that, even if this is a mistake, it is a fortunate one, as this term encompasses a wider meaning than the ones previously mentioned. ir

The Flavor of Cinema and the Musical Dramaturgical Framework

When discussing a film we've seen, we often give a concise overview of the storyline or the overarching theme. Yet, elements like the overall impact, the sequence of shots, and the contributions of the director and cinematographer often take a backseat. More frequently, our attention is drawn to the written script. In truth, it is as challenging to discuss a film as a cinematic piece as it is to express music through language. The impression and emotional depth also possess their own dramaturgical framework, which we term as “taste”.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”
Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on
The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

In the Azerbaijani language's explanatory dictionary, the term “çəşni” (“cheshni”) encompasses meanings such as “style”, “manner”, and “technique”. In the initial section of his book *Azerbaijani Carpet Weaving*, Latif Kerimov interprets “çəşni” as a finalized sketch. This means that the design of the carpet is already outlined on paper, and the actual weaving of the carpet is based on this design.

Nevertheless, among the interpretations of this term, we must not overlook the connotation of “style”. In other words, the sketch is not merely replicated; instead, it is revitalized according to the unique attributes of each art form. Latif Kerimov, when contrasting factory-produced carpets with those crafted by highly skilled artisans he collaborated with, notes that the key distinction is that in factory-made carpets, “çəşni” (the sketch-model) is mechanically applied to the carpet, while in carpets created by skilled craftsmen, “çəşni” experiences a thorough transformation throughout the weaving process, influenced by the artisan's expertise. At first glance, both carpets may seem to portray the same design, the same scene, but the disparity between them can only be recognized by someone with taste and discernment. The artistic merit of the carpet does not lie in the mere duplication of the design, but in the manner in which that design is animated through the individual weaving technique.

The same concept can be applied to the realm of cinema. Nevertheless, it is crucial to keep in mind that each film possesses its own distinct “flavor” – assuming, of course, that this aspect is genuinely present in the film, and not akin to carpets made through automated processes in factories, where the design is merely replicated. In the film “O Olmasin, Bu Olsun”, the “flavor” aligns more closely with the accompanying musical composition than with the dramaturgical framework derived from the literary source. To illustrate this, let us recall a simple and widely recognized artistic principle: if something is apparent to the audience, there is no necessity to express it further with words. However, in “O Olmasin, Bu Olsun”, from the outset, in the exposition, the setup, and the plot's progression, we hear a voiceover that begins narrating the story. Although these same phrases will later be echoed in the dialogues between the characters as they interact with one another.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

For instance, Sarvar in the garden informs Gulnaz that her father intends to marry her off to an elderly grocer, and Rustam bəy will seek her approval for the wedding. Each of these scenes constitutes a distinct episode with its own particular significance. Yet, as previously noted, the director’s aim is not merely to transfer the scene onto the screen but to cultivate a “flavor” that resonates with the music.

It is only at the nineteenth minute of the film “O Olmasin, Bu Olsun” that the first comedic scene is presented, where Rustam bəy arrives home and states: “My daughter, I’ll buy you a dress... shoes... I’ll marry you off...” This signifies that the literary narrative of the film commences only at the nineteenth minute. Before this point, we witness various scenes: a woman queuing for water, the striking similarity between Gülnaz and her, Rustam bey’s defeat, his visit to Mashadi Ibad’s shop, the evening preparations for hosting guests, Sarvar’s deep feelings for the girl, a confrontation at the market, and a dispute. What constitutes the fundamental basis of the film’s cinematographic structure that enables its visual elements to harmonize with the music?

The Portrait of a Woman

As previously stated, the film opens with a portrait of a woman from a decade ago, showcasing images of a young girl. Subsequently, we see her father, who has lost at the casino, heading to the market to meet Meshadi Ibad, and the narrative progresses. Later, as Gulnaz gazes out the window at the street, Sarvar's friends craft her portrait through words by reciting Molla Panah Vagif's poem “Beri bakh” (“*Look back*”) which highlights her beauty. Following this portrait, we witness a scene where Rustam bey engages in negotiations with Mashadi Ibad in the shop. The next portrait depicts Gulnaz encountering Sarvar in the garden and performing a duet with him. This is succeeded by a chaotic shooting scene at the market, followed by Rustam bey inviting guests to his home in the evening. We then see another portrait of Gulnaz, where Rustam enters her house and, while singing, conveys some news to her. This is immediately followed by a quarrel with the bəy's servant, Senem, and from this point onward, the film presents a series of portraits of the woman, generally accompanied by interludes of disputes, misunderstandings, and even shootings, culminating in the film's

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema

conclusion. This pattern persists until the film's end, with portraits of the woman alternating with interludes that typically conclude in quarrels, conflicts, or chaotic events. This sequence reflects the repetition found in carpets – rows of motifs that establish a visual rhythm, akin to the alternating patterns and dynamic details that infuse movement into the overall composition.

The Film Begins with Movement from Right to Left and Concludes with a Shift to Left to Right

At the conclusion of the film, we come to understand that the woman we initially saw was not Gülnaz. In the final scene, Gülnaz departs with her beloved, fleeing Baku, liberating herself from confinement, and journeying into the far-off mountains, towards life and joy, in a carriage. It is important to note a significant cinematographic detail here: the camera, which follows the carriage, does not transition from right to left as it did in the panoramic view of Baku at the film's start, but rather moves from left to right. As numerous film critics have observed, a panorama that shifts from right to left is typically static and leads to a dead end. Conversely, a panorama or camera movement from left to right, along with a static shot that moves from left to right, unveils a new perspective, a pathway, a space.