

Kinonun təşəkkülü

Dəyişkən təsvirin bir xətt üzrə düzülməsilə fasiləsiz hərəkət illüziyasının yaranması qədim dövrlərdən məlum idi. XVII əsrdə təsvirin müstəvidə-divarda nümayişinə imkan verən sehirli lampadan istifadə olunurdu. 1825-ci ildə məhz bu prinsiplə yaranan taumatrop oyuncağı fırlanan şəkili diskdən ibarət idi. 1829-cu ildə fransız alimləri L. J. Daqerlə J. N. Nepsin fotoqrafiyanı kəşf etmələri kinonun yaranmasının ilkin mərhələsinə çevrildi. 1834-cü ildə yaranan zootrop aparatında artıq diskdə deyil, kağız lent üzərindəki təsvirdə fotoşəkillərdən də istifadə olunurdu. 1853-cü ildə avstriyalı Uxatsiusun zootropla sehirli lampanı birləşdirməsi proeksiyalı fotoşəklin hərəkətinə təkan verdi. 1876-cı ildə rus alimi A. N. Yabloçkovun qövslü lampasını yaratması elektrikin tətbiqinə imkan yaratdı. 1891-ci ildə nəhayət ki, amerikalı alim T. Gdisonun yaratdığı kinetoskop hərəkətli fotoşəkillərin lentə alınmasına imkan yaratsa da, kinoşünas Eji Teplitsin yazdığı: «Müasir kino sənətinin sələfləri keçmişin qüdrətli sənətkarları olsa da, kinematografin beşiyi başında yarmarka attraksionları, çin kölgə teatri, panoramlar, mum fiqur kabinetləri, sehirli fanar və sair durur»¹ fikri kütləvilik, şou-biznes amilini önə çəkir.

28 dekabr 1895-ci ildə Parisin Kaputsinlər bulvarındakı «Qrant kafe»də Lui və Oqyust Lyümer qardaşlarının nümayiş etdirdiyi sənədli, mənzərə və qısametrajlı komik yumoristik oyun filmlərinin əsasında yaranan dünya realist kinosu biznes faktoru üzərində bərqərar oldu. Məhz yaşlı bağbanın ayağını şlanqa basıb-qaldırmaqla onu isladan azyaşlı oğlanı kətləkləməsini əks etdirən «İslanmış suçu» yumoristik oyun filminin geniş yumoristik oyun filmtamaşaçı marağına səbəb olması bu tip kino bazarına sosial sifariş yaratdı. Lyümer qardaşlarının bütöv bir mərhələnin komediyalarının rüşeyminə çevrilən bu filmin inkişaf istiqamətini ərsəyə gətirmək həvəsləri olmadı. Onlar yalnız ətraf aləmin xronikasının ekrana gətirilməsi ilə kifayətləndiklərindən bazar rəqabətinə də, davam gətirə bilmədilər. Kinoşünas Ziqfrid Krakauerin yazdığı: «Tamaşaçı kütləsi üzərində Lyümerlərin hakimiyyəti uzun sürmədi. 1897-ci ildə, ilk filmlərinin üzə çıxmasından heç iki il keçməmiş kütləvilik əldən verildi»² faktı reallığı əks etdirir. Və 1898-cı ildə özünün rəhbərlik etdiyi «Robber Uden» teatrında illüzyon və fantastik tamaşalar hazırlayan rejissor, aktyor Jorj Meliesin (1861-1938) studiyaya çevirdiyi Montrey malikanəsində lentə aldığı «Qadının yox olması», «Şeytan qalası», «Çevrilmə seansı» və sair filmləri ilk bədii oyun filmləri oldu.

Kinonu vasitə kimi qəbul edən aktyor, rejissor, illüzyonçu Jorj Meliesin tryukları hoqqaları əsasən hərəkətli səhnədə baş verməklə əşyaları və adamları müxtəlif məqamlarda, hətta ikili görüntüdə təqdim edirdi. Bela Balaşın yazdığı: ««İllüzyonçu» Jorj Melies kinotexnikanın köməyi ilə möcüzə yaratmağın, əşyaları yox etməyin, onları havada uçurtmağın, bir haldan digərinə keçirməyin mümkünliyünü kəşf etdi. Kamera ilə elə bir texniki hoqqa yoxdur ki, o həmin ilk illərdə tətbiq etməmiş olsun. Bununla belə onun elədiklərinin hamısı ancaq fotoya çəkilmiş teatr idi»³ fikirləri əsl mütəxəssis qənaətidir. Əfsanələrə, nağıllara meyl edən Jorj Meliesin lentə aldığı «Zoluşka» (1899), «Qır-

¹ *Ежи Теплиц. История киноискусства. М., 1968. с.21.*

² *Зигфрид Кракауер. Природа филма. М., 1974. с. 58.*

³ *Бела Балаш, «Кино. Становление и сущность нового искусства» М., 1968. с.45.*

mızı papaq» (1901), «Göy saqqal» (1901) filmlərinin lentlərini əllə rəngləməklə uşaq auditoriyasını da əhatələndirərək geniş tamaşaçı zümrəsi qazandı. Jorj Meliesin ən mükməməl ekran əsəri sayılan «Aya səyahət» (1901) filmində isə İkili təsvirlə yanaşı, məketlərdən istifadə etməklə, müxtəlif miqyaslı fiqurları, təsvirlər birləşdirilməklə məsələn Ayda yaşayan divdən xilas olan asanlıqla yerdəki dənizə düşə bilirdi. «Aya səyahət» filminin müəllifində «kino hissi» olduğunu bildirən Ziqfrid Krakauerin kitabındakı: «Meliesin filmlərində aktyorlar teatr ənənəsinə uyğun olaraq tamaşaçı qarşısında baş əyirdilər»⁴ fikri müəllifin teatr rejissoru olaraq qaldığını sübut edən amilə çevrilir. Bununla belə dörd minə yaxın müxtəlif metrajlı film çəkmiş Jorj Melies məhz «Aya səyahət»lə kinonun incəsənət olduğunu təsbit edərək yeni mərhələyə çıxardı. Kinonun təhkiyyə imkanlarını yetərinçə genişləndirən Jorj Melies ekranın nəinki həyat hadisələrini lentə həkk etmək, həmçinin gülməli səhnələr, maraqlı tarixçələr göstərmək bacarığını filmləri ilə təsdiqlədi. Məhz onun sayəsində kinokadrın o zamanlar mütərəqqi sayılan teatral cəhətdən plastik həlli özünü tapdı. Belə ki, salondakı tamaşaçı nöqtəyi-nəzərini ifadə edən kinokamera aktyorları ümumi planda, bütöv görməli idi. Odur ki, əsasən hadisələri kadrın daxilinə qovmaq və yalnız epizodlararası montajdan istifadə etmək lazım gəlirdi. Çəkiliş kamerası hərəkətsiz dayandığından, panoramadan, rakursdan və kadr daxili montajdan istifadə olunmadığından müəllif müdaxiləsi minumuma endirilir, yaradıcılıq axtarırları isə daha maraqlı və hadisəli-sensasiyalı materialları kadr daxilinə gətirməyə vadar edirdi.

İlkin kinematografiyanın fotoqrafiyadan fərfini sadəcə hərəkətsiz qalan kadr daxilindəki canlanmada görən tamaşaçılar və hətta kino xadimləri onu fotoqrafiyanın yeni sahəsi hesab edirdilər. Bədii-texniki imkanların nümayişinə çevrilən «canlı fotolar»ın hadisəsizliyi tamaşaçı üçün maraqsız olduğundan tədricən populyarlığını itirdi və sənədli və elmi-kütləvi kinodan əlavə insan münasibətlərini əks etdirən bədii oyun kinosunun inkişafına tələbat yarandı. Kinoşünas Yanina Markulanın: «Beləliklə əsas materialı xronika və nağıl, gerçəklik illüziyası və aşkar şərtilik olan Jorj Meliesin tikinti materiallarından sonralar kinonun detektiv janrı yarandı»⁵ fikri rejissorun yaradıcılıq eksperimentlərinin uğurlu nəticəsini vurğulayır.

1899-cu ildən fransız fiziki K.O.Krauze oyun filmlərinin istehsalı və nümayişlə geniş şəkildə məşğul olduğundan bədii imkanlar da səfərbər edildi. 1900-cu ildə ingilis rejissoru Corc Albert Smitin çəkdiyi «Nənənin böyüdücü şüşəsi» filminə isə səhnədaxili montajdan geniş istifadə olundu. Corc Smitin və Ceyms Uilyamsonun da, daxil olduğu «Brayton məktəbi»nin nümayəndələri epizodlararası keçidlərdə təsvirin tutqunlaşmasından, foksdan çıxmasından, hərəkətin fasiləsizliyini təmin edən montajdan istifadə edirdilər.

1903-cü ildə amerikalı rejissor-operator Edvin Porterin ilk dəfə olaraq western janrında çəkdiyi «Möhtəşəm qatar qarəti» (The Great Train Robbery) filminə ekran təhkiyyəsinin yeni üsulları üzə çıxdı. Filmdəki hadisələrin inkişafında qarətçilərlə birgə kameranın dəmir yol stansiyasından, hərəkətə gələn qatara, poçt vaqonuna, gizlənmək üçün üz tutulan meşəyə sərbəst keçməsi cəmi on dörd uzun planla informasiyanın fasiləsizliyini təmin etdi.

⁴ Зигфрид Кракауер. Природа филма. М., 1974. с.60.

⁵ Маркулан Я.К. Зарубежный кинодетектив. Л., 1975. с.53.

1904-cü ildə, Turin şəhərində fasiləsiz olaraq xronikal sənədli filmlər istehsal edən studiyanın fəaliyyətə başlaması ilə İtaliyada kinonun yaranması günü sayılmaqla hər il bayram edildi. Halbuki hələ 1895-ci ildə F.Alberinin kinematoqrafa aldığı patent əsasında ilk operator İ.Pakkoni «Qatarın Milan vağzalına gəlişi»ni çəkib göstərmişdi. Beləliklə 1904-cü ildən yaranan kino şirkətlərinin bədii oyun filmlərin istehsalında sağlam rəqabətə girməsilə on il ərzində İtaliya kinematoqrafik ölkələr arasında nüfuz qazandı. Roma imperiyasının keçmiş şöhrətini əks etdirməklə Türkiyə ilə gözlənilən müharibədə (1911-12) əhali arasında və xüsusən əsgərlərdə ruh yüksəkliyi yaratmağa xidmət edən döyüş filmləri gəlir də gətirməklə tarixi mövzunun sərfəliliyini sübut etdi.

Aktyor kimi Meliesin filmlərində çalışmış Andre Didin (1884 — 1931) yaratdığı, başına işlər gələn bəxtsiz gənc Buaro personajı İtaliyada — Kretinetti, İspaniyada — Sanço, Latin Amerikasında — Torribio, Rusiyada — Qlupışkin kimi tanınmaqla davamçılarını da tapdı ki, onların da ən məşhuru 1905-ci ildən «Pate» şirkətinin filmlərinə çəkilən, 1912-ci ildən isə quruluşçu rejissor kimi fəaliyyətə başlayan konservatoriya təhsilli komediya ustası, şıq geyimli, əli çəlikli təbəssümlü Maks Linder (1883 — 1925) oldu. Dünya miqyasında bədii oyun filmlərinə maraq fasiləsiz istehsalı önə çəkdiyindən (fabrik istehsal üsulunu yaratmış ilk kinoprodüser Tomas Xarper İns (1882-1924) kimi Qriffitlə çalışmışdır A.D.) kağız üzərində modelləşməyə, ilkin təhlilə ehtiyac yarandı. Beləliklə tədricən kinoşünaslıq elm sahəsi kimi formalaşmağa üz qoydu.

Müstəqil sənət sahəsi kimi formalaşan kino ədəbiyyat üçün də nəqliyyat vasitəsinə çevrilməklə maarifçi funksiya da. daşımaqla bədii əsərlərin tirajını artırdı. Bütövlükdə isə, ədəbi əsərlərin mətni illüstrativ süjet xətti yaratmaqla yanaşı, kadrarası yazılarda ilkin halda təqdim olunurdu. Aktyorların hərəkət plastikası, hadisələrin cərəyan edəcəyi mühitin ümumi xarakteristikası, qabarıq detallarla birgə monoloqları və dialogları əvəz edən kadrarası mətn ssenari yaradıcılığını məhdudlaşdırırdı. Kinoteatrların bir çoxunda pianoçunun və hətta nəfəsli orkestrin ifa etdiyi musiqi parçalarının ekrandakı təsviri müşayiəti hadisələrə birbaşa daxil olmayan səs imitasiyası yaradırdı. Hadisələri inkişaf etdirən təsvir və kadrarası mətn əlaqəsi ekrandakı söz, səs və musiqi mənbəyini dolay yolla tamaşaçı təxəyyülündə canlandırırdı. İri planda göstərilən aktyorun kəskin şəkildə söylədiyi sözün titr kimi yazılışı bu sözün aktyor dilindən səsləndiyinə tamaşaçını inandırırdı. Ekranda qaçan atın ayaq səsləri, şütüyən paravozun fiti tamaşaçı təsəvvüründə canlanır, görünən musiqi alətinin tanış melodiyası xatırlanırdı. Uğurlu filmlərdə obrazlı ekvivalentlər tapılsa da, tək-cə təsvir və kadrarası yazı hesabına mükəmməl ekran əsəri yaratmaq nəzəri əsaslar tələb edirdi. Lal kinonun nəzəri əsaslarının formalaşması bütövlükdə ekran sənətinin gələcək inkişaf istiqamətinin müəyyənləşdirirdi.

XX əsrin əvvəllərindən dünyanın müxtəlif ölkələrindəki qadın güləşi, kəndirbazlıq, fil təlimi, şəkərin istehsalı, bambukdan şlyapa hazırlanması, ananasın becərilməsi, şampan şərabının istehsalı kimi sənədli mövzular arasında bizim neft barədə də, təsəvvür əldə etmək istəyənlərin sayı çox olduğundan kino biznesi hələ ki, müştəri tələbi üzərində qurulurdu.

Kino sənəti təxminən otuz il səssiz həyat keçirdikdən sonra söz və mətn hesabına yaranan kinofilmləri qəbul etməyən Ç.Çaplin haqqında kino nəzəriyyəçisi Z.Krakauerin yazdığı: «Çaplin balaca boylu, avara qəhrəmanını danışan təsəvvür edə bilmədiyindən

o, özünün «Böyük şəhərin işıqları» və «Yeni zaman» filmlərində şərti dialoqu satirik şəkildə oynatdı»⁶ cümlə bütöv bir mərhələnin portretini yaradır. Əlaqəsiz fabula üzərində bərqərar olan səssiz kinodramaturgiya ilə sözün hesabına ədəbi süjet xəttinə yaxınlaşmış səsli kinodramaturgiya arasındakı ziddiyyətli problemləri araşdırma predmetinə çevrildi. Nəticədə səsli kinonun yaranması ilə kinematoqrafın fotoqrafik əsasının öz inkişafını bəşəriyyətlə yaşad olan ədəbiyyata doğru yönəltməsi təsdiqləndi. Ədəbiyyat özünün nəzəri qanunları əsasında kinossenarilərin müxtəlif janrlarını formalaşdırmağa başladı.

Səssiz kinoda obrazlılığın və ekranın ifadə vasitəsinin əsas yükünü kompozisiya, rakurs, plan, işıq, rəng prinsiplərindən ibarət təsvir və plastika çəksə də, səsli kinossenaridə bu yükü söz, dialoq, səs, musiqi ilə ziddiyyət üzərində qurulmuş təsvir təşkil edərək, yeni estetikanı meydana çıxardı. Bu estetikaya yaradıcı şəkildə müdaxilə edən görkəmli kino sənətkarı S.M.Eyzenşteyn bu ünsürlər arasındakı üzvi əlaqəni: «İfadə vasitələrinin bütün imkanlarından tam şəkildə istifadə etmək, həmçinin onları həmahəng dinləndirmək gərəkdir ki, heç bir hissəcik belə bu kompozisiya tamliğının arasında itib batmasın».⁷ şərh etməklə riyazi bölgü sistemini önə çəkirdi.

Səsli kinossenari audiovizual harmoniya istiqamətində intensiv inkişaf edərək mükməllə süjet xəttinə malik ədəbiyyat nümunəsinə çevrildi və eyni zamanda gələcək filmin obrazlılığına, sintetik həllinə xidmət etməyə başladı. Kino nəzəriyyəçi İ.V.Vaysfeldin yazdığı: «Nəticədə kino sənətindəki səs–təsvir obrazlılığı pauzanın və musiqinin, səsin və sükutun, dialoqun və mimik hərəkətin sintezindən ibarət oldu»⁸. cümləsi yeni istiqaməti dəqiq şərtləndirdi. Audiovizual sintez səssiz kinonun bədii ifadə vasitəsi olan qəfil qaranlıq, işıq elementləri hesabına yaranan «sapsens» adlandırılan həyəcanlı göz-ləmənin gərginliyinə səs və xışıltı effektləri əlavə edərək ifadəliliyi artırdı.

Səsli kinonun yarandığı ilk dövrlərdə yeni təsvir estetikası; dramaturji model, rejissor həlli aktyor oyunu və montaj prinsipləri meydana gəldi. Yeni dramaturji model səssiz kinonun obrazlı dilindən uzaqlaşaraq dialoqlar üzərində quruldu, rejissor həlli teatr tamaşaçısı görümünə uyğun olan obyektiv kamera prinsipinə tabe oldu və təsvir planlarının süjet xətti üzrə növbələşdi. Süjet xəttinin diqtəsilə yeni aktyor plastikasi formalaşaraq daxili elementlərdən; mimikadan, jestdən, him–cimdən və nəhayət mətnarası pauzadan istifadə etməyi öyrəndi. Bununla belə süjet xətti və mətn səssiz kinonun montaj üsulu əsasında formalaşmış təsviri yeni audiovizual strukturda mexaniki təqdim etdi. Fransız tədqiqatçısı Andre Bazenin: «Mətnin məntiqinə görə dialoq zamanı bu və digər həmsöhbətin ekranda görünməsi, çarpaz planların növbələşməsinin xarakterik üsulu idi».⁹ cümləsi kinoda uzun müddət lövbər salan statik iş prinsipini səciyyələndirdi. Bu çarpaz planlarda təqdim olunan «danışan başlar» audiovizual təhkiyənin təqdimatına maneəçilik törədirdi. Bütün bunlar səsli kino ssenarilərində yeni üslubların yaranmasına kəskin ehtiyac yaratdı və sonrakı illərdə ssenari forma və məzmunca təkmilləşərək ədəbiyyatın janrına çevrildi. Audiovizual cəhətdən təkmilləşmiş müasir ssenari haqqında ssenariçi–pedaqoq E.İ. Qabriloviçin: «Bədii nəsr kimi qələmə alınan müasir ssenari təsvirin görümlülüyü, dialoqların tutumluluğu kimi özünəməxsus xüsusiyyətlə-

⁶ Зигфрид Кракавер. Природа фильма. М., 1974.с.146.

⁷ Эйзенштейн С.М. Избр. произв. М. 1964. с.581.

⁸ Вайсфельд И.В. Мастерство киносценариста. М., 1961. с.227.

⁹ Андре Базен. Что такое кино? М., 1972. с.90.

rə malik olaraq roman və povest kimi oxunaqlıdır»¹⁰ fikri nəsrin müsbət təsirini önə çəkdi. Səsli ssenaridə hadisələr əks qüvvələrin toqquşmasının, qəhrəmanların niyyət və məramlarının, fəaliyyət istiqamətlərinin ziddiyyəti audiovizuallıq hesabına oxunaqlı dramaturji strukturu formalaşdırır. Əslində, hərəkət edən kadrların zəncirvari birləşməsinin dramaturji modeli olan ssenarinin təhkiyəsi rejissor müdaxiləsindən sonra qismən pozularaq, oxunaqlılığını itirir və bədii ekran həllinin dəqiq modeli olan rejissor ssenarisinə çevrilir. Müasir rejissor ssenarisində kadrların şərti təsvir məşabında iri plan qəhrəmanın keçirdiyi hiss və həyəcanların təqdimatında əsas rol oynamaqla yanaşı, dramaturji detalların diqqət mərkəzinə gətirərək onları fəallaşdırır. Orta plan insanı hadisələrin cərəyan etdiyi mühit daxilində təqdim etməklə onun plastikasını və hərəkətini göstərə bilir. Ümumi plan isə naturada və yaxud interyerdəki geniş fəaliyyət məkanını göstərir, kütləvi səhnələri əks etdirərək hadisələrin cərəyan etdiyi mühit barədə geniş təsəvvür yaradır. Rejissor ssenarisində bu təsvir şərtiliyi audiovizuallıq hesabına səssiz kinonun obrazlı həllini daha da dərinləşdirməyə imkan yaranır. Kinonun istehsal prosesinin ilkin mərhələsi olan rejissor ssenarisinin yazılışı dövründə modelləşmə və eksperiment aparmağa imkan yarandı. Kağız üzərində film hesab oluna biləcək ssenari, kinolent kimi kinonun öz dəyərini bütünlüklə hazır mala keçirən, dövriyyə vəsaiti hesab olundu.

Səsli kinodramaturgiyada ekrandakı fəaliyyət süjet xəttinə tabe oldu və ekran həmin süjeti, səbəb və nəticə əlaqəli ekran hekayətini hərəkətli təsvirlə tamaşaçıya çatdırmağa başladı. Ssenarinin ədəbi söz materialı oxucu ilə yanaşı, ekrana, tamaşaçıya üz tutdu və obrazlı mahiyyətə tərəf yönəldi. Ədəbi süjetin istiqaməti, mühit və xarakterlər ssenaridəki emosionallıqdan ekran dramaturgiyasının tələb etdiyi rəssionallığa üz tutmağa məcbur oldu. Əgər səssiz kinoda ssenariçi ibtidai formada mənzərəni, mühiti, detallı, aktyor hərəkətini, kadrarası yazıları, titrləri işləyirdisə səsli kinoda ssenariçi audiovizual harmoniyalı ekran dramaturgiyası yaratmalı idi. Bu dramaturgiya səssiz kinonun eskizi, iş planı olan, ssenaridən fərqli olaraq, gələcək filmin kağız üzərində modelləşməsinə imkan verən oxunaqlı ədəbiyyat nümunəsi yaratmalı idi. Fransız ədəbiyyatşünası Andre Berj belə şərh edir: «Ədəbiyyat sadəcə duyğular oymaqla kifayətlənmir. O, hissləri, fikirləri, şərti qənaətləri ifadə edərək bizim daxili fəaliyyətimizin tamamlanmış şəklini yarada bilir. Bu baxımdan ədəbiyyatın imkanı daha zəngindir»¹¹ fikri kinodramaturgiyanın ədəbiyyatın digər sahələri qarşısında hələ ki, uduzmasını təsdiqlədi. Odur ki, məhz bu səbəbdən ssenariləşdirilmə prosesini keçmiş kinossenari ilkin ədəbi mənbə ilə müqayisədə oxunaqlılığını qismən də olsa itirir. Ancaq əvəzində yeni bədii dəyərlər qazanaraq həmin ədəbiyyat nümunəsinin geniş kütlələrə çatdırılmasında əvəzsiz rol oynayır.

Səssiz kinoda insan fəaliyyətinin zahiri əlamətləri nəzərə alınırıdysa, səsli kinonun dramaturgiyası insanın dərin psixoloji aləminə nüfuz etməyə imkan verdi. Səssiz kinoda hadisələr keçmiş zamanda: baxdı, keçdi, getdi, oyandı, kimi təsvir olunurdusa, səsli kino dramaturgiyasında indiki zaman əsas götürülür və sanki ekran hadisələrindən reportaj verilərək tamaşaçını iştirakçıya çevirir. Səsli kinonun yarandığı ilk illərdə kinossenarinin yaranma prosesi ağırlı keçirdi. Uzun illər ərzində səsdən, sözdən müəlli-

¹⁰ *Габрилович Е.И. Приход Луны. М., 1987. с.9.*

¹¹ *Андре Берж. Из истории французской киномысли. М., 1988. с.251.*

fin, diktorun səsi, yaxud daxili monoloq kimi istifadə olunurdu, dialoqlar sxematik şəkildə təqdim olunurdu. Sonrakı dövrdə isə, dialoqlar ifrat dərəcədə fəallaşaraq ssenariləri pyesə çevirdi.

Ekranada plastikanı sıxışdırən söz canlı obrazların daşıyıcısı olan aktyorları tipajlıqdan çıxararaq onların aktyor olduqlarını–oynadıqlarını hər an tamaşaçıya xatırlatdı. Beləliklə, səssiz kinonun əsasında duran plastika və montajın yaratdığı fotoqrafik poeziya, ədəbiyyatdan gələn və artıq radioda möhkəmlənən ədəbi prozaya çevrildi və eyni zamanda kino, texnika ilə təchiz olunmuş teatra bənzədi. Ekranada özünə möhkəm yer tutmuş aktyor, teatr sistemindəki daxili monoloq prinsipinə əsaslandı və bu prinsipi inkişaf etdirən ekran dramaturgiyası meydana çıxdı. Daxili monoloq üzərində qurulan dramaturgiya kinemotoqrafı tamaşalıqdan çıxararaq radio–hekayətə doğru yönəltdi, təsvir hərəkətdən uzaqlaşaraq hekayətin, nəqlin illüstrasiyasına çevrildi. Bununla belə daxili monoloq prinsipi üzərində qurulan dramaturgiya asossasiv təxəyyülü canlandıran təsvirin yaranmasına təkan verdi.

Ekranada yuxu, gözə görünmə, sayıqlama, elmi yaradıcı fantaziya kimi subyektiv traktovkalı zaman–məkan şərtiliyi özünə yer tutaraq, qismən də olsa dramaturji funksiya daşımağa başladı. Ekrandakı hadisələrin baş verdiyi məkanın təsviri sterilizə olundu. Kamera qarşısında baş verən hadisələrin horizontunu qapayan süni dekorativ fon və kamera qarşısına əlavə olunaraq yalançı «gizli kamera» prinsipi yaradan detallar, canlı və cansız rekvizitlər get–gedə aradan çıxaraq aktyor oyununun yaratdığı hadisənin özünü tamaşaçının diqqət mərkəzinə gətirdi. Sözün yaratdığı dramaturgiya filmə klassik sadəlik gətirdi. İ.Xeyfitsin yazdığı: «Səssiz qəhrəman öz fikir və hərəkətlərini müxtəlif asossasiv detalların və montaj qalmaqalının köməyiylə ifadə edirdi. O, «Mən yemək istəyirəm» deyə bilmədiyindən susaraq boşqabda buğlanan şorbaya baxırdı, onun ac–yalavac gözləri, yalmanan dil–dodağı, boşqabdakı şorba ilə ahəngləşərək ayrı–ayrılıqda növbələşərək beş–on montaj kadrından ibarət olan bütün frazada tamaşaçıda uyğun emosiya yaratmalı idilər. Bu emosiya üçün montaj kadrları çatmadıqda cəsarətlə, qapıda dayanan ac it və yaxud qonşu masada iştahla xörəyə girişən adam kimi əlavələr olunurdu».¹² qənaəti keçmişin səssizliyinin gələcəyə ünvanlanan səslilik qarşısında uduzduğunu səciyyələndirdi.

Səssiz kinossenaridə obrazlılıq və montaj prinsipi həlledici rol oynasa da, artıq müəmməl ədəbiyyat nümunəsi kimi oxunaqlığı ilə seçilən səslı kinossenari audiovizual ünsiyyətin məntiqi tələblərinə cavab verən, tamaşaçı gözü–obyektiv kamera ilə görünən təsvirli yaradıcı modeli ön plana çıxdı. Səslı kinossenari real gerçəkliyi tam əks etdirdiyindən burada nağılvarı mifik obrazlar get–gedə kütlənin içərisindən çıxan adi adamlara bənzəməyə başladılar. İndi səssizlikdən qurtulmuş ekran qəhrəmanlarının həyatdakı kimi bir–biriylə danışib söhbət eləməsi nəticəsində real problemlərin bədii həllinə şərait yarandı. Söz və mətn mövzu həllini həyata keçirən, ekranada dramaturji vəziyyətin təsirindən dəyişən psixoloji cəhətdən təkrarsız, fərdi xüsusiyyətlərə malik müxtəlif personaj, tipaj, obraz və xarakterlərin təzahürünə imkan verdi.

Kult halında, əməldən, fəaliyyətdən kənar fərdlərin təqdimatı səslı kinodramaturgiyanın strukturunda əhəmiyyətini itirdiyindən söz və mətn açıq şəkildə ideyaya xidmət edərək mövzu, struktur, üslub və janrın cilalanması prosesində mühüm rol oyna-

¹² Хейфиц И.Е. О кино. М., 1966. с.31.

maqla bədiiliyi artırmağa bildi. Dinamik inkişafda olan kinoşünaslıq ekran nümunələrinə nəzəri müddəaların tətbiqi əsasında səhvləri sərfi-nəzər etməklə bərabər, sənətkarlıq baxımından əldə olunan nəaliyyətlərin miqyasını səciyyələndirdi. Və beləliklə ekran sənətinin inkişaf istiqamətinin proqnozlaşdırılması reallaşdı.

Aydın Dadaşov
kinozal.az, 10 may 2013