

AYDIN DADAŞOV

EKRAN PUBLİSİSTİKASI
(Dərs vəsaiti)

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
tərəfindən təsdiq edilmişdir

“BDU” nəşriyyatı
B a k i - 1999

Ç 63
D 14

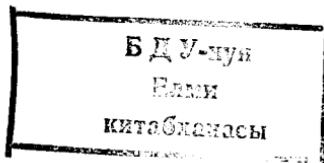
Re'yçiler: f.e.d., professor A.Ə.BABAYEV
f.e.n., dosent C.Ə.MƏMMƏDLİ

Elmi redaktor: f.e.n., dosent A.Rüstəmov

4461
Д 12

Dadaşov Aydın Ərşad oğlu. *Ekran publisistikası* (Dərs vəsaiti). Bakı universitetinin nəşriyyatı, 1999, səh. 88.

Milli şürarda və ictimai fikrin tərəqqisində mühüm rol oynamış ekran publisistikasının xronoloji möqamlarını və nezəri problemlərini əks etdirən bu kitab dərs vəsaiti kimi mövzuları tədris və elmi metodoloji baxımdan həll etmişdir.



2303040502-0722-1999

D ————— Ç 63
658(07) - 022

КИРИШ

Müasir dövrde geniş vüs'ət alan publisistikanın elementlərini şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində də tapmaq mümkündür. Buna əmin olmaq üçün «Koroğlu» dastanının müxtəlif variantlarında qılınçın hazırlanması ilə bağlı epizodları nəzərdən keçirmək kifayətdir. Akademik neşrdə daşdan biz sıfırış edən Ali kişinin digər ustanın hazırladığı qılınçın Misri olduğunu sübut etmək üçün bizlə qılınçda dəlik açaraq ustani ifşa etməsi kəmfürsətlik kimi milli-əxlaqi qüsura münasibəti ictimai mühitin portreti ilə bağlı əks etdirir. Klassiklərimizin yaradıcılığında da publisistika mühüm yer tutmuşdur. XX əsrde isə mətbuat publisistikasının siyasi, iqtisadi, mədəni və məişət sahələri informasiyanın operativ və analitik funksiyalarını yerinə yetirmək yanaşı, bədiiilik baxımından mükemməl nümunələr yaratmışdır. Bədii publisistika ile C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyov, Y.V.Çəmənzəminli kimi qələm sahibləri ilə yanaşı, ADR-in yaradıcısı M.Ə.Rəsulzadə də məşğul olmuşdur. Ötən əsrin sonlarında kinematoqrafın meydana gəlməsi isə ekran publisistikasının yaranmasına və formalaşmasına təkan verdi.

Keçmişdə coğrafiyaşunasların yazdıqları səyyahətnamələr və yol qeydləri kimi, kino və video texnikası hesabına lente alınan səyahət verilişləri də, geniş kütlə üçün nəzərdə tutulur. Elmi kütləvi və maarifçi funksiya daşıyan səyahət verilişlərinin dramaturji strukturunda analitik informasiyanın janr imkanlarından geniş istifadə olunur. Odur ki, ekran publisistikasında sənədli xronikal və elmi kütləvi janrlar arasındaki sərhədlər şəffafdır. Mehəz bu səbəbdən ədəbiyyatla elmin birliyindən yaranan publisistika maarifçi funksiya daşıyaraq elmin kütləvişməsinə xidmet edir.

Kinematoqrafın və televiziyanın sağlam inkişaf prosesinə xidmət edəcək peşəkar ədəbi ssenarilərin çatışmazlığı bugünkü ekranımızın ən böyük problemi sayılmalıdır. Yalnız ekran araşdırmları ilə məşğul olan nəzəriyyəçilərin sistemli

fəaliyyəti ekranın gələcək inkişaf istiqamətlərini müəyyən etməyə qadirdir.

Ekran sənəti özünü təsdiq etdikcə peşəkar ssenarilərə ehtiyac yarandı. Ara-sıra müxtəlif peşə adamları ssenari yazmağa girişsələr də, bu işlə əsaslı şəkildə məşğul olan peşəkarlar nəslə yarandı. Bu sahədəki ixtisaslaşma ekran dramaturgiyasının müxtəlif sahə və janrları üzrə peşəkarları meydana çıxardı. Sənədli kinossenarinin hazırlanmasında müxtəlif dramaturji vəziyyətləri bir-biri ilə bağlamaq, epizodları qurmağı bacarmaq, professional üsluba yiyələnməklə yanaşı, həyat materialına beləd olmaq tələb olundu. «Sənədli film ssenarıçılıyi sadəcə peşəkar məşğulliyət deyil, həyat tərzidir».¹ Odur ki, bu sahədəki qeyri-peşəkarlar bir-iki orta seviyyəli ssenari ilə görünüb yox olsalar da, əsas yükü özlərini bu işə sərf eləmiş sənət fədailəri çəkdi.

Sənədli hadisələrin ziddiyyətli təqdimatı hesabına yaranan sənədli dramaturgiya müəllifdən yaradıcı müşahidə qabiliyyəti tələb edir. Odur ki, sənədli film ssenarisinin yazılışı, canlı proses olduğundan, istehsal prosesində epizod, xarakter, mühit dəyişkənliyə uğrasa da, dramaturji strukturun əsasında duran müəllif yozumu dəyişməz qalır. Məhz bu yozum hesabına ekran publisistikasının dramaturji strukturunda hər hansı bir sənəd və fakt ziddiyyətin tərəflərindən birini xarakterizə edərək dövrün portretini yarada bilir.

¹ B. Никиткина. «Свет на лицах». -М.1984, стр. 22.

1. KİNOPUBLİSİSTİKANIN İNKİŞAFI

1895-ci ilin dekabrında Lümer qardaşlarının Parisdəki «Qran kafe»də nümayiş etdirdikləri qısametrajlı publisistik filmlər geniş tamaşaçı marağına səbəb oldu. İxtiralarını kommersiyaya tətbiq edən Lümer qardaşları maraqlı və sensasiyalı hadisələri lente almaq üçün operatorlarını dünyanın müxtəlif ölkələrinə ezam etdilər. Operatorların Parisə göndərdikləri və yerlərdə nümayiş etdirdikləri reportaj üsulunda çəkilmiş xırda filmlər, əsasən xronika janrında idi. «Lümer qardaşlarının Rusiyaya göndərdiyi kinooperator Kamill Serf 1896-cı ildə II Nikolayın tacqoyma mərasimi mini lente aldı. «Tacqoyma mərasimi» dünya siyasi kinoxronikasının ilk kadrlarından sayılır»¹. 1898-ci ilin iyununda fransız fotoqrafi A.M.Mişonun Bakının Sabunçu vağzalında lente aldığı «Qatarın dəmiryol stansiyasına daxil olması» kinosüjetində də Lümer qardaşlarının ilk filmindəki kimi ekranın dərinliyindən diaqonal üzrə kadra girən qatar sanki tamaşaçının üstüne gəldi. Bu təkrarla fəaliyyətə başlayan A.M.Mişonun həmin il avqustun 2-də Ümumdünya Paris sərgisi üçün «Bibiheybətdə neft fontanı yanğını» və «Ə'lahəzrət Buxara əmirinin paroxodla yolasalınma mərasimi» adlı xırda filmləri artıq kinopublisistikanın formalasdığından xəbər verirdi. Reportaj üsulunda lente alınmış bu xronikal-publisistik filmlər hadisəli informasiyanın tələblərinə cavab verirdi.

1908-ci ildə peşəkar kinooperator M.Qrossman və kinomehanik V.Amaşukelinin Bakının neft həyatından bəhs edən mükəmməl publisistik filmləri şəhərin «Rekord», «Mikado», «Ekspress», «Fransuzski» kinoteatrlarında uğurla nümayiş etdirildi. 1916-cı ildə İ.Musabəyovun «Neft və mil-

¹ С.С.Гинзбург - Рождение русского документального кино.

yonlar səltənətində» povesti əsasında çəkilmiş bədii oyun filminde de sənədli xronikal kinomateriallardan geniş istifadə olundu. Filmin reklamına dair qəzetlərdəki «...ekranda öz dostlarınızı və tanışlarınızı görəcəksiniz» və yaxud «Mədənlərdə baş vermiş böyük yanğın dəxi göstəriləcəkdir»¹ e'lanlarından göründüyü kimi kinopublisistika səssiz filmlerin dramaturji strukturunda əsas yer tuturdu. Lakin reportaj əsulunda çəkilmiş sənədli, real gerçeklik aktyorların oyun şərtiliyinə mane olurdu. «Toy» və «Kazinoda şənlik» epizodlarında xanəndə Cabbar Qaryağdıcıunun musiqi üçlüyünün filmə daxil edilməsi təsvir koloritini artırırsa da, səssiz kinonun imkansızlığı hesabına səssiz film-konsert janrı illüstrativ xarakter daşıdı.

1917-ci ildə çəkilmiş, istehsalatda tətbiq olunan yeni texnologiyadan bəhs edən «Qazma və neft hasilatı» filmi Azerbaycanda elmi kinonun əsasını qoydu.

Müsavat hakimiyyəti dövründə əyalətlərdə belə mədəniyyətin yüksəlişinə diqqət artırıldıqından kinopublisistikənin coğrafi miqyası genişləndi. Avropaya sənaye Bakısı ilə yanaşı, kənd həyatından da bəhs edən kinomateriallar göndərildi. Dövlət teatrında İ.Aşurbəylinin «Azər+Baycan», S.Axundzadənin «Qəhrəman Nuru Paşa», M.Məmmədzadənin «Bakı uğrunda mübarizə», C.Cabbarlının «Bakı müharibəsi» kimi dramatik, Hacıbəyov qardaşları studiyasının musiqili tamaşalarından parçalar mədəniyyət xəbərləri kimi lətə alınırındı. Şekspirin «Otello» və «Kral Lir» tamaşalarında A.M.Şərifzadənin, S.Ruhullanın; C.Məmmədquluzadənin «Ölüler» tamaşasında M.A.Əliyevin baş rolu ifa etmələri də mədəniyyət hadisəsi kimi bu lətlərdə öz eksini tapdı. «Müsavat», «Azerbaycan» və «İstiqlal» qəzetləri kinopublisistikaya dair vaxtaşırı mə'lumatlar verirdi. «Azerbaycan» qəzeti Müsavat hakimiyyətinin ildönümüne həsr olunmuş tammetrajlı film barədə iftixarla yazırıdı: «ADR-nın il-dönümüne həsr olunmuş «Azerbaycanın müstəqilliyinin il-

¹ "Jəni İgbal" gəzeti, 7 iyun 1916, №-354.

dönümü münasibətile təntənə» adlı sənədli film «Ekspress» və «Rekord» kinoteatrlarında nümayiş etdirilmişdir¹. Dövlətin himayəsi ilə peşəkar kino işçiləri salname çəkilişlərini həyata keçirərək kinopublisistika janrını zənginləşdirdilər. Müsavat hökumətinin quruculuq işləri, torpaqlarımızın bütövlüyünün qorunması, 1918-ci il mart qırğıının nəticələri, xilaskar türk ordusunun gelişini təsvir eden xronikal filmlər ekranlarda nümayiş etdirilməklə yanaşı, xərici ölkələrə də göndərildi.

Sovet hakimiyyəti dövründə ideoloji təbliğat vasitəsinə çevrilən kinopublisistika yeni mərhələyə qədəm qoydu. Bolşeviklərin hələ 1917-ci ildə Xalq Maarif Komissarlığı yanında yaratdıqları kino idarəsinin rəhbəri N.K.Krupskaya idi.

XI Qızıl Ordunun paradi, şərq xalqlarının I qurultayı ve 26 Bakı komissarının dəfnini eks etdirən xronikal filmlər sovet kino publisistikasının ilk nümunələri oldu. 1921-ci ildə isə «Sovet Azərbaycanının birinci ildönümü» adlı iki hissəli xronikal film istehsal olunub ekranlara buraxıldı. 1922-ci ildə Azərbaycanda rəsmi dövlət kinostudiyası — kinofabrika yaradıldı.

Səssiz kino publisistikası dövründə «M.İ.Kalininin Bakıya səfəri», «Suraxanı neft mə'denlərində yanğın», «Bakıda tramvay yolunun salınması və yolun açılışı», «Culfa-Bakı yolu», «Trotskinin Bakıya səfəri», «Şaxsey-vaxsey», «Bibiheybət qaz fontanı yanğını», «Suraxanı qaz fontanı», «İngiltərə parlamenti nümayəndə heyəti Bakıda», «Nəriman Nərimanovun dəfni», «Sergey Yeseninin Bakıya səfəri», «Birinci türkoloji qurultay», «Maksim Qorki Bakıda», «Cəfər Cabbarlının dəfni», «26 Bakı komissarının güllələndiyi yere yürüş» informasiya xarakterli publisistik kinojurnallar; «Mürsəlli daşqını», «İliç buxtasında qaz fontanı yanğını və Qara şəhərdə neft çənlərində yanğını», «Dənizdə neft yanğını» kimi hadisəli-reportaj filmləri çəkildi. Bununla yanaşı,

¹ «Azərbaycan» gəzeti, 13 iyun 1919.

«Bakı SSRİ-nin incisidir», «1 May 1925-ci il», «Azneft şurasının beşilliyinə həsr olunmuş təntənəli iclas», «Neft sənayesinin milliləşdirilməsinin on illi» «Mə'dənçilər İttifaqının 20 illiyi», «Oktyabrın 10 illiyi», «Azneftin 10 illiyi», «Həmkarlar İttifaqının 10 illiyi», «Milisin 10 illiyi», «On il», «S.Orconikidze adına Azərbaycan diviziyasının 10 illiyi» sənədli yubiley filmləri yarandı.

Oktyabr inqilabının on illiyinə həsr olunmuş «On il» filmi dövrün kino publisistikasının xarakterik cəhətlərini özündə cəmləşdirdi. Sosializmi mədh edən bu filmde mə'dənələr arasında fəhlələrin yaşadığı miskin «gecəqondular» göstərilir və bunlar keçmişin mirası kimi qələmə verilirdi. Qızıl ordunun paradı bu materiallara mexaniki surətdə montaj olunaraq, yeni dövlətin hərbi potensialını qabarlıq suretdə nümayiş etdirirdi. Sonrakı illərin kino tənqidində Leninin canlı kadrlarının Azərbaycanda ilk dəfə bu filmde göstərildiyini xüsusi vurğulayırdı. Təbliğat-təşkilat funksiyası daşıyan bu sosial plakat janrı filmdə konkret həyat hadisəsi, insan təleyi və maraqlı personajlar yox idi. Çünkü real həyat hadisələrini idarə edən inqilabi proletar kütləsi ədəbiyyatı və sənəti öz iradəsinə tabe etdirərək gerçek həqiqət, real həyat prinsiplərindən üz döndərirdi. Z.Freydin tə'birincə deyək: «Kütlələr heç vaxt həqiqət hissini duymamışlar. Onlar illüziya tələb edirlər, onsuz yaşaya bilmirlər. Onlarda yalan həmişə gerçəyə üstün gəlir və onlar həmişə yalana üstünlük verirlər. Kütlələr yalanla gerçək arasında fərq görmür-lər»¹.

20-30-cu illərdə yeni janr kimi meydana çıxmış təşviqat informasiya kinopublisistikası adətən zəhmətkeşlərin əməyindən və dövlət planlarının yerinə yetirilməsinə dair yığıncaqlardan bəhs edirdi.

Sosializmdə kütlənin — proletariatın zərrəciyi olan fərdiyət yalnız əmək zərbəçisi kimi ekrana gələ bilərdi. Şəxsi prinsipləri iflic olduğundan bu əmək zərbəçisi ancaq küt-

¹ Зигмунд Фрейд. «Психология масс и анализ человеческого «я»». Искусство кино, 1990. №11 стр. 16.

ləni qane edən ümumi tələblərin daşıyıcısına çevrilə bilerdi. Ekranda ancaq kütlələr, ordu, rəmzi mə'na daşıyan rəhbər obrazı dramaturji ünsürlər sayılırdı. Kinokamera çəkiliş obyektlərini, adətən ümumi planlarla lente alır, montaj prosesində bu planlar mexaniki şəkildə bir-birlərinə calanırdı. Belə filmlərin süjet xəttini isə diktor mətnini əvəz edən kadrarası yazılar aydınlaşdırıldı.

Səssiz kinopublisistikanın informasiya funksiyası daşıyan sənədli xronikal və tədris xarakterli elmi-kütləvi janrlar paralel inkişaf edirdi. Gəlmə müəlliflər tərəfindən gerçekləşdirilən bu elmi-kütləvi filmlər texniki tərəqqinin, qabaqcıl istehsalatın, incəsənət sahələrinin, etnoqrafiyanın və səyahətlərin vizual təsvirdə kütlələrə çatdıraraq ətraf aləmin dərk olunmasına optimal şərait yaradırdı.

Kənd təsərrüfatında ziyanvericilərə qarşı mübarizədən, istehsalın mərhələlərindən, meliorasiya və suvarma sisteminin təkmilləşdirilməsindən bəhs edən elmi-kütləvi filmlər paralel olaraq informasiya funksiyasını da yerinə yetirirdi.

Kənd təsərrüfatının müxtəlif sahələrinin inkişafına kömək məqsədilə çəkilən didaktik-öyrətme xarakterli «İpekçilik», «Pambıqçılıq», «Tütünçülük», «Üzümçülük və şərabçılıq», «Köçərilər» «Silos yemi», «Sovet subtropikləri», «Əleyhqazla müdafiə», «Malyariya», «Gil məhlulu», «Qazma işində təhlükəsizlik qaydaları», «Qanın köçürülməsi», «Traxoma» və s. kimi elmi-kütləvi filmlər informasiya funksiyasını da yerinə yetirərək tarixi-xronika materialına çevrildilər. Misal üçün: «Köçərilər» elmi-kütləvi filmində onların həyat tərzi ekrana köçürülməklə bərabər, oturaqlığa keçmələri ilə bağlı dövlət tədbirləri də öz əksini tapırdı. Və müəyyən tarixi dövr ərzində oturaqlığa keçərək tutaq ki, pambıqçılıqla məşğul olmuş əhali artıq dinamik çöl mədəniyyəti ilə bağlı təfakkür tərzindən uzaq düşmüşdü. Başına fasiləsiz gün döyen pambıqçıların növbəti nəсли artıq köç poetikasından uzaq düşündü. Göründüyü kimi, hadisələrin masstabı və dinamikası maraqlı xronika yaratmağa imkan verse də, dövrün diqtəsindən, xronika janrının xarakterin-

dən müəllif yozumuna ehtiyac qalmırıldı. İctimai-siyasi hadisələri eks etdirməkə yanaşı, öz dövründə didaktik öyretmə materialı kimi istifadə olunan bu filmlər sonrakı dövrlərdə yeni müəllif yozumlarına xidmet etdi.

Dramaturji əsasında sinfi mübarizənin kəskinləşdiyi ictimai-siyasi gerçeklik dayanan, təşviqat ve təbliğat funksiyası daşıyan sənədli kino kütlələrin mütəşəkkilliyyinə xidmet ederek, bu prosesde ekran publisistikasına çevrilirdi. Bu ekran publisistikasının; informasiyalı-təsvirli və obrazlı (problemli-yozumlu) iki əsas tipi, təşkil sistemi formalaşdı. Və şübhəsiz ki, milli sənədli kino tariximizin səssiz dövründə informasiyalı-təsvirli filmlər əsas yer tutdu.

Sovetlər ölkəsi məkanında mərkəzləşdirilmiş bilavasitə siyasi funksiya daşıyaraq kütlələri marksist-leninçi ideologiya istiqamətində kommunizm qurulucu işinə səfərbər edən radiopublisistika səsli kinopublisistikanın yaranmasında mühüm əhəmiyyət daşıdı. 1926-ci ilin noyabrın 6-dan efirə çıxan Azərbaycan radiosu da əsasən informasiya funksiyası daşıyaraq əsas diqqəti qəzetlərdə çap olunmuş informasiyaların oxunuşuna verərək geniş dinleyici kütłəsinə partiya-dövlət qərarları, ictimai-siyasi-iqtisadi xəbərlərlə tanış edirdi Kommunist təbliğatı olan qəzet və jurnal kimi yazılı mətbuatın bilavasitə radioda səsləndirilməsi tədricən radiotexnikanın formalaşlığı ilk onillikdə «radioqəzet» janrı kimi özünü təsdiq etdi. Radio tədqiqatçısı Y.Əlizadenin qeyd etdiyi kimi: «Azərbaycan radiosunun aparıcı «radionəşri» sayılan «Neft və pambıq uğrunda» radioqəzetinin 22 səhifəlik mikrofon metnini bə'zən 70-80 faizi qəzet materialı olurdu». Nehayət, səsli kinonun meydana gəlməsi ilə 1932-ci ilin avqustun 28-dən radioqəzetlər ləğv olundu.

Otuz illik bir dövrdən sonra sözün ekrana birbaşa daxil olması ilə kinopublisistikada qəhrəmanların canlı danışığı hesabına yaranan sinxron filmlər meydana gəldi. Əslində ingilis tədqiqatçısı Ayvor Monteşyunun göstərdiyi kimi: «Səsin və təsviri mexaniki sinxronlaşdırın aparat, kino aparatla eyni zamanda yaransa da, ona tələbat olmadığın-

dan o dövrde bu texnoloğiyani inkişaf etdirmədilər¹. Çünkü səssiz kino hələki öz tamaşaçılarını, istehsalçılarını və prokatçılarını qane edirdi. Kinonun getirdiyi qazancı artırmaq məqsədilə rəqabətə girmiş istehsalçılar və prokatçılar səsli kinonun meydana gəlməsi üçün yeni iqtisadi və texniki baza yaratdır. Texnoloji cəhətdən problemlər yox idi. «Fonoqraf teleqrafdan yaranmış telefondan meydana çıxdı. Kino təsvirilə zaman baxımından dəqiq üst-üstə düşən, simsiz teleqrafin keşfi, kinonun keşfilə, radiofonianın inkişafı səsli kinonun problemlərini yenidən həll etməyə imkan verdi»². Səssiz kinopublisistikada süjet xətti əvəzinə əlaqəsiz fabulanın mövcudluğu informasiyanın təqdimatına maneçilik töretdirmidi. Alman kinopublisisti Hans Rixter bu məsələni Çaplinin qısametrajlı filmlərinin timsalında nəzərdən keçirir: «Çaplinin qısametrajlı filmlərində əlaqəli fabula mövcud olmasa da onun yoxluğununa bir kimse görmürdü. Fabulunu, rolun xarakteri əvəz edirdi... və bu fabulunu inkişaf etdirmek əvəzinə diqqəti ondan yayındırırdı»³. Göründüyü kimi sinxronların meydana gəlməsi ilk növbədə sənəddi ekranda canlı insan xarakterinin meydana çıxmamasına şərait yaratdı. Səssiz kinonun bədii ifade vasitələrini mənimsemış bir çox kino sənətkarları səsli kinonun gelişini sevincə qarşılamadılar. Məşhur fransız kinorejissoru Rene Kler də səsli kinonun gelişini qısqanlıqla qarşılısa da, sonralar öz fikir və mülahizələrini yaradıcı surətdə nəzərdən keçirərək yeni qənaətə gəldi. O hələ 1929-cu ildə yazdı: «Mərc gələrəm ki, kinonu ölüm və ya ən azı ölümə bərabər uzunmüddətli yuxu gözləyir». 1970-ci ildə isə bu sənətkar yazdıqlarını yenidən nəzərdən keçirərək belə qeyd edir. «Bu günün oxucusu, bizim avamlığımıza gülməyin. Sizə mə'lum olan kinonun özü də, nəticəsinə əvvəlcədən dərk etmədiyimiz təkamülün bir dövrüdür»⁴.

¹ Айвор Монтегя. «Мир фильма». Л., 1969, стр. 46.

² Жорж Садуль. «Всебытая история кино». М., 1982, стр. 485.

³ Ганс Рихтер. «Борьба за фильм». М., 1981, стр. 116.

⁴ Рене Клер. «Кино вчера, кино сегодня». М., 1981, стр. 195-197.

1930-cu ildə neftçilərin işindən bəhs edən «Raport verirk» adlı sənədli kinojurnalda kadrarası yazılarından əlavə musiqi eşidildi və bununla da, ilk səsli kinopublisistik film meydana çıxdı. 1931-ci ilin iyulunda Zaqafqaziyada ilk dəfə Bakıda «Forum» kinoteatrının bir zali səsli filmlərin nümayışı üçün yenidən quruldu. Moskva və Leninqraddan ixitisaslı kino mühəndisləri, səs rejissorları də'vət olunmaqla yanaşı, bu şəhərlərdə yaradıcı və texniki təhsil almaq üçün tələbələr seçilib göndərildi. Səsli kino istehsalı üçün vacib olan avadanlıqlar alınmağa başladı. Bu dövrədə diktör mətni ile müşayiət olunan «Mə'dənçilərin IX qurultayı», «Azneft şurasının beşilliyi münasibəti ilə təntənəli iclas», «26 Bakı komissorlarının güləlləndiyi yerə yürüş» sənədli informasiya, «Pambıq» elmi-kütłəvi filmləri yarandı. Nəhayət, 1933-cü ildə «Neft simfoniyası» adlı publisistik filmdə çıxışlar və diktör mətni səsli halda ekrana çıxdı. Səs ünsürü sənədli və elmi-kütłəvi filmlərin inkişafına təkan verdi.

1934-cü ildə istehsal olunmuş «Azerbaycan incəsənəti» adlı dörd hissəli film-konsertin birinci hissəsində Gençə sənətkarı aşiq Yusif ekranda «Kərəm» gözəlləməsi üstündə «Yaxan düymələ» havasını oxuyur. Musiqi nömrəsi aşığın kolxozçular qarşısında çıxışı kimi qurulmuşdur. Təsvir ümumi planlardan ibarət olduğundan musiqi illüstrativ xarakter daşıyır. İkinci hissədə isə xanəndə Cabbar Qara yağıdı oğlu «Heyratı» muğamını ifa edərkən iri planda baş barmağını dodaqları ilə yaşlayaraq ustalıqla qaval vurşa da, Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun», M.Maqomayevin «Şah İsmayıł» və Qliyerin «Şahsənəm» operasından parçalar ümumi planlarla çəkilmişdir. Milli musiqi sənətimizin kino səlnaməsinin yaranmasında bu filmin xüsusi yeri vardır.

Ekran dramaturgiyasında qəhrəmanın dilindən eşidilən sözlərin informasiya və hadisəlilik istiqamətində inkişafi — səsli-sinxron üsul 1934-cü ildə Moskvadan gəlmış görkəmli rejissor Dziqa Vertovun Bakıda çəkdiyi «Lenin haq-

qında üç nəgmə» filminde istifadə olundu. Bu sinxronlarda əsas dramaturji ziddiyət guya, hüquqsuz kölə halında yaşayın insanların, Leninin iradəsilə yeni işqli həyata qovuşması üzərində qurulurdu. Bunun üçün köhnə həyatı eks etdirən kadrlar üzərində ittihamçı diktör mətni səslənir, sinxronlar isə bugünkü xoşbəxt həyatlarından razı qaldıqlarını söyləyirdilər. Rəslində isə ekran qəhrəmanlarının bu sinxronları hadisəlilikdən uzaq olaraq sadəcə informasiya təqdimatında iştirak edirdilər. Ekrandan səslənən monoloji diktör mətni dövlətin sözü kimi əhəmiyyət kəsb etse de, bu mətn təsviri sıxışdıraraq onu sözün illüstrasiyasına çevirdi. Ekran qəhrəmanlarının ifasında qeyri-təbii səslənən sinxronlar isə ütülü sözlərlə, sicilləmə cümlələrlə dövlət planlarının yerinə yetirilməsi barədə öhdəcilik və yaxud raport verirdi. Ssenari müəlliflərinin və yaxud redaktorların yazdıqları mətni, çəkiliş meydanında qəhrəmanlara əzberlədi-ldi. İş o yerə gəlib çatmışdı ki, yaxşı danışa bilməyən qəhrəmanları aktyorlar studiyanın səsyazma pavilyonlarında yenidən səsləndirirdi.

30-cu illərin ortalarında sovet təbliğat maşını ölkədə geniş vüs'et alan Staxanov hərəkatına xüsusi əhəmiyyət verdi. Məhz Staxanov hərəkatının tə'siri ilə mətbuatda və radioda oçerk janrı formalaşmağa başladı. Bu janr, əsasən, ekstensiv təsərrüfat sistemi olan — sün'i şəkildə təsərrüfat planlarının artırılmasına, şışirdilməsinə şərait yaradaraq yałançı qəhrəmanların becerilməsinə — ortaya çıxarılması na xidmet edirdi.

1935-ci ildə istehsal olunmuş «Şöhrətli Azerbaycan» sənədli kinoalmanaxı ilə qəhrəmanların ekrandan tamaşaçıya — birbaşa kameralaya müraciətlə danışdıqları səsli-sinxron kino publisistikasının əsası qoyulmuşdur. Bədii-oyun estetikası ilə qurulmuş bu filmdə, qocaman neftçi P.Nuriyev onu əhatəyə almış cavan neftçilərə özünün Moskva sefərindən danışır; Qızıl meydanda keçirilən təntənəli paradı təsvir edir və orada aldığı Lenin ordenini fə-

lələrə göstərir. Sonrakı süjetdə iki el ilə pambıq yiğmaq üsulunu tapmış kolxozçu-qəhrəman Qüdret Səmədov pambıqçıları üsuldan istifadə etməyə çağırır. Ve filmin sonunda artıq bu iş üsulunu mənimsəyen qızların sür'ətlə pambıq yiğması ekranda nümayiş olunur. Azerbaycan sənədli kinosunun tədqiqatçısı sənətşünas M.Rzayeva qeyd edir ki, studiyanın bədii şurası tərəfindən hərarətli qarşılanan film»... Moskvada «Dövlət Baş Kino İdaresi»ndə bu yeni təcrübəni təqdim edərək, belə filmlərin gələcək istehsalını qadağan etdilər. Bu qərarın səbəbini izah etmək çətindir¹ deyə rəsmi baş idarədə maraqsız qarşılandığına təəccübünü gizlətmir. Qeyd etmək lazımdır ki, siyasi-iqtisadi problemlərin bədii həllini tapmayan kinopublisistika sinxronları gerçəklilik və sənət baxımından yüksək səviyyədə icra edə bilmirdi.

Səslili kino özünü təsdiq etdikdən sonra sənədli və elmi-kütləvi ssenarilərin dramaturji strukturunda illüstrativ təsvir materialını müşayiət edən diktör mətni mühüm yer tutşa da, müxtəlif janrlarda sinxron müsahibələrdən de istifadə olundu. Təəssüfle qeyd etmək lazımdır ki, bu diktör mətni və sinxron müsahibələr səlist, rəvan olsa da, dramaturji yükü çəkə bilmirdi. Dramaturji vəziyyətləri, mühiti və xarakterləri açaraq hadisəleri arxasında aparan diktör mətni və sinxronlar nadir hadisəyə çevrildi. İş o yerə çatdı ki, diktör mətni ilə yanaşı sinxronlar əvvəlcədən müəlliflər tərəfindən yazılaraq ekran qəhrəmanlarına əzberlənir və hətta bə'zən studiyanın səsyazma pavilyonlarında sonradan aktyorlar tərəfindən səsləndirildi.

Səslili kino yarandıqdan sonra, elmi-kütləvi kinossenarilərinin obrazlı mahiyyətini açan və hadisəleri arxasında aparan diktör mətni və sinxronlar elmi araşdırırmalar əvəzinə personajların xarakterini və mühiti açmağa xidmet etməsi de dramaturji struktura dağıdıcı tə'sir göstərdi. Bunu nüla belə, paralel olaraq elmi kütləvi ssenarilər elmi pub-

¹ *Масума Рзаева. «Документальное кино Азербайджана», Б. «Элм», 1971, стр. 47.*

lisistik ədəbiyyatın janrlarına uyğun şəkildə formalaşdı. Tədqiqatçı İ.Vasilkovun göstərdiyi kimi: «Bu sahə elmi-tədqiqat, tədris, elmi-istehsalat və elmi-kütləvi istiqamətdə inkişaf edib dörd müstəqil sahəde təşəkkül tapdı»¹. Belə bir nəzəri bölgü sistemi ssenarinin janr təmizliyi üçün real imkan yaradırdı. Sovet kinosunun klassiklərindən biri olan V.I.Pudovkin hələ 1927-ci ildə «Baş beynin mexanikası» adlı film üzərində işini başa çatdırıldıqdan sonra yazmışdı: «Elmi film yaradarkən kinematoqrafistlə elmi işçinin qarşılığı anlaşması çox vacibdir. Bizdə isə çox vaxt işimiz o səbəbdən alınmır ki, bu işlə hər iki tərəfdən aşağı seviyyəli işçilər də məşğul olurlar. Odur ki, filmlərimiz kinematoqrafik tərtibat, həm də elmi əsaslandırmalar baxımından axsayırlar»². Heç şübhəsiz, elmi biliklərin kütlələlərə çatdırılması üçün peşəkar seviyyədə yazılmış elmi kütləvi kinosenari elmliliklə bədiiliyi özündə birləşdirməli idi. Hələlik isə sənədli-xronikal və elmi-kütləvi filmlər mövzu, struktur, üslub və janr baxımından formalaşa bilmirdi.

1938-ci ildə istehsal olunmuş «Komsomol qəbilesi» sənədli filminde Lenin rayonunda keçirilən iclasdakı çıxışlar sinxron kimi səslənir və şair Səməd Vurğun «Komsomol poeması»ndan parçalar oxuyurdu. İşləyib çalışan, idmanla məşğul olan, oynayıb rəqs edən komsomolçuların çəkiliş planları bu sinxronları müşayiət edirdi. Həmin ildə Azərbaycan klassik dramaturgiyasının banisi M.F.Axundova həsr olunmuş «Böyük maarifçi» elmi-kütləvi filmində səslenən ədibin Puşkinin ölümüne yazdığı poemanı onun portret və heykəlleri və bir vaxtlar yaşamış olduğu Şəki, Gəncə və Tiflis şəhərlərinin mənzərələri müşayiət etdi. Axundovun yubileyinə həsr olunmuş iclasla başa çatan film oçerk janrına uyğun zarisovkanı-lövhəni nümayiş etdirdi. Azərbaycanda Sovet Hakimiyyətinin qurulmasının iyirmi il-lijine həsr olunmuş «On birdən biri» tammetrajlı sənədli fil-

¹ И.А. Васильков. «Искусство кинопопуляризации». М., 1982, стр. 16.

² В.И. Пудовкин. Собр. соч., т.2, М., 1975, стр. 47.

mində isə təbiət mənzərələrindən, inqilabdan əvvəlki xronika materiallarından, milli musiqidən, körkəmli şair M.Ə.Sabirin şe'rlerindən, inqilabçı bolşevik Serqo Orcenikidzenin respublikanın sosializm quruculuğunda əldə etdiyi nailiyyətlərə dair sinxron çıxışından və əmək qəhrəmanlarının portretlərin dən gen-boluna istifadə olundu.

1945-ci ildə istehsal olunmuş «Əbədi odlar ölkəsi» tammetrajlı publisistik film bədii oyun kinosunun estetikası ilə çəkilmişdir. Ekrandaki qızın musiqiyə qulaq asaraq fikrə getməsi ilə obyektiv gerçəklilik subyektiv kamera metodu ilə tədqiq olunur. Təbiət mənzərələri və tarixi abidələrin bir-birini əvəz etməsi, Çingiz xanın, Teymurləngin, Toxtamışın, Nadir şahın, Şah Abbasın, Qacarın rəssamlar tərəfindən işlənmiş qəzəbli portretlərinin Nizami, Füzuli, Vəqif, Axundov kimi klassiklərlə qarşı-qarşıya qoyulması dramaturji hadisə yarada bilmir. 1787-ci ildə çar Rusiyasından Quba xanlığını himayəyə götürməyi xahiş edən Fətəli xanın portretlər və tarixi faktı və reallığa əsaslanmayan diktör mətni əsasında qəhrəmana çevirmək cəhdini baş tutmur. Sənədlilikdən və bədililikdən uzaq olan kinopublisistika siyasi diqtəyə tabe olmaqla gerçəkliyin əleyhinə getməyi belə özünə rəva bilir.

1947-ci ildə məşhur kinopublisist Esfir Şub özünün «Arazın o tayında» adlı sonuncu filmini Bakıda yaratdı. Kommunist ideyalarının idxlə zəminində yaranmış, Cənubi Azərbaycanın ictimai siyasi vəziyyətini eks etdirən tammetrajlı bu montaj filmi mühərribə dövründə İranda çəkilmiş «Qızıl ordu hissələrinin İrana göndərilməsi», «Cənubi Azərbaycanın paytaxtı» sənədli kinooçerkələrinin və salname xronikası, 1945-46-ci illərdəki inqilabi hərəkatın liderlərinin fotosu və digər sənədlər hesabına yarandı.

1950-ci ildə istehsal olunmuş «Sovet Azərbaycanı» adlı tammetrajlı kinooçerkədə inqilabdan əvvəlki həyatı eks etdirən arxiv materialından və milli musiqidən geniş şəkildə istifadə olunsa da, sənətşünas M.Rzayevanın yazdığı kimi «...Filmdəki adamlar əmək fəaliyyətində xoşbəxt, firavan,

mübariz kimi göstəriləsəfər də onların həyat çətinliklərini dəf etmələri nəzerden qaçıldıqından hər şey çox asanlıqla əldə edilmiş kimi görülür. Odur ki, həyatın tə'siri səthidir və filmde güməyişçilik və sxematiklik nəzərə çarpir... Nəhəng çəkiliş materialı əsasında çekilmiş bu film illüstrativ xarakter daşıyır. Müəlliflər ayrı-ayrı hadisələrin məğzini tuta bilməmiş, insan taleləri və xarakterləri ilə maraqlanmamışlar.»¹

1953-cü ildə istehsal olunmuş «Xəzər neftçiləri haqqında povest» publisistik filminde hadisələr köhnə gəmilərin atılıb qaldığı kiçicik bir adada cərəyan edir. Təsvir təhkiyəsində tədricən adaya tikinti materialları və müxtəlif ölçülü borular getirilir, çadırlar qurulur və qazma işləri aparılır. Paralel şəkildə evlər tikilir, buruğun özülü qoyulur. Neftin naqli üçün su altında borular quraşdırılır və dəniz üzərində iri çənlər qurulur. Güclü qasırgalar və tufanlar belə neftçiləri işdən soyuda bilmir. İş başa çatdıqda, neft çənləri axdıqda isə dramaturji hadisə yaranır. Neftçilərin qəza nəticəsində baş verən yanğına — təbii fəlakətə fədakarlıqla si-nə gərməsi mübarizənin xarakterini təqdim edir.

1959-cu ildə bu publisistik filmin materialları əsasında «Dənizi fəth edənlər» tammetrajlı sənədli filmində artıq genişlənmiş və böyükmiş Neft daşlarının həyatı təsvir olunur. Dramaturji əsasında insanla təbiətin mübarizəsi duran bu filmde mübarizənin kəskin ziddiyəti özünü biruzə verir. Təbiət hadisələri ilə qarşılaşdırılan insan taleləri qatı boyalarla işlənərək müəllif yozumuna xidmət etse də, bu dramaturji mübarizədə həyatını qurban verənlərin əmək qəhrəmanına çevrilərək xatirelərdə yaşaması problemin bədii həllini vere bilmir. Fərdiliyi ictimailik yolunda qurban verən ideologiyaya tabe olan bu dramaturgiyaya dövrünün möhrü vurulmuşdur. Adı bir insan həyatının neftdən üstün ola bilməsi fikri sosrealizmdən yoğrulmuş bu dramaturgiyanın prinsiplərinə ziddir.

1956-ci ildən yaranan televiziyyada operativ və analitik informasiyanın formallaşması, ~~lä~~ kinoteatrlarında filmlərdən

¹ Масума Рзаева. «Документальное кино Азербайджана». Б., «Элм», 1971, стр. 47.

əvvəl nümayiş etdirilən kinojurnallar öz əhəmiyyətini itirdi. Bununla əlaqədar olaraq digər mütəfiq respublikalarda sənədli və elmi-kütləvi filmlər istehsal edən müstəqil studiyalar formalaşdı. Azərbaycanfilmin nəzdindəki «Sənədli-xronikal və elmi-kütləvi filmlər birlüyü» isə müstəqil studiyaya çevrilə bilmədi. Sonralar kino xadimlərimizden H.Seyidbəyli «Studiya yaratmaq vaxtı çatmamışdır?» (Bakı qəzeti, 6 mart 1967), M.Mikayılov «Bu təxirə salınmamalıdır» (Bakı qəzeti, 19 aprel 1967) məqalələrində müstəqil elmi-kütləvi, sənədli-xronikal studiyasının yaradılmasını kəskin qoysalar da, bu məsələ həllini tapmadı.

Səslı kino dövründə elmi-kütləvi filmlərin xüsusi çəkisi respublikanın coğrafi əraziləri, rayon və şəhərləri haqqında çəkilmiş mənzərə filmləri hesabına artırdı. Elmi-kütləvi ədəbiyyatda səyahətnamə janrı kimi mənzərə filmləri kinopublisistikada geniş yayılmışdır. Sonralar bu janr müasir televiziya efirində gərgin informasiya programlarını yüngül-ləşdirmək məqsədi ilə lövhə-zarisovka şəklində meydana çıxdı. Uzun illər ərzində kinomuzda bəsит dramaturji strukturlu, təsvir obyektləri zövqsüz və tələsik halda ləntə köçürülmüş yeknəsək mənzərələrdən ibarət, fasiləsiz musiqi və diktör mətni ilə müşayiət olunan filmlərin sayı get-gede artırdı. «Mingəçevir», «Naftalan», «Qarabağ», «Dağlıq Qarabağ», «İçəri şəhər», «Quba bağları», «Sovet Naxçıvanı», «Gədəbeyin bol məhsulu», «Bakı bu gün», «Bizim Bakıda» kimi səyahət-mənzərə filmlərin adları da, əsasən çəkiliş ərazisinin adlarını təkrarlayır. Filmlərin bə'ziləri eyni adla azı iki-üç dəfə çəkilmişdir. Bundan əlavə meşə, bulaq, gül at, qırqovul, turac, ceyran haqqında elə bu adlarla gerçikləşdirilmiş mənzərə filmləri mövcuddur. Bə'zi filmlərdə mövzuya dair əlavə tarixi ekskurs və yaxud elmi-nəzəri bilik vermək cəhdləri olsa da, ekranadakı təsvirlə uyğunlaşmayan diktör mətni dramaturji ünsüre çevrilmediyindən qavrayışa mane olur. Lakin 1956-cı ildə elmi-kütləvi janrda çəkilmiş «Kirov adına körfəzdə» filmi isə audiovizual dramaturji həlline görə seçilir. Lənkərandakı Qızılıağac qo-

ruğunda çekilmiş heyvanların və quşların həyatından bəhs edən bu filmdə öz balalarını qorumaq üçün mübarizə edərək quşların ilanlara qalib gəlməsi dramaturji hadisə kimi filmi baxımlı edir. Odur ki, bu filmin 1957-ci ildə Kann festivalında mükafata layiq görülməsini təbii hesab etmək olar. Diger qeryi-oyun filmlərində isə dramaturji hadisələr təsvir həllindən uzaq idi. 1959-cu ildə çəkilmiş «Füzuli» elmi-kütlevi filminde təsvir materiallarının illüstrativ xarakter daşıyaraq mətnin əlavəsinə çevrildiyi barədə tədqiqatçı M.Rzayeva yazır: «Filmin dramaturgiyasını elə qurmaq lazımdı ki, sənədli materiallar ekranda Füzuli dövrünü və onun obrazını yarada bilsin.»¹ Sənədli materiallar deyəndə əlyazmalardan söhbət gedə bilməzdi. Çünkü Füzuli əsərlərinin motivinə uyğun gələn bir neçə miniatürdən başqa əldə heç ne yox idi. Dahi şairin yaşayıb yaratdığı Kərbalaya səfər ağlagalmaz olduğundan dəqiq ünvani olmayan səhra və dəvə karvanı kadrları yalnız emosional mühit yarada bilərdi. Odur ki, əsas dramaturji yükü müəllif mətni çəkməli olurdu.

1962-ci ildə çəkilmiş «M.F.Axundov» elmi-kütlevi filminin dramaturji strukturu isə diktor dueti üzərində qurulmuşdur. Hücreddəki boş kətilli divardakı M.Ş.Vazehiñ portreti çapraz şəkildə montaj olunmuş və bu təsvir üzərində şagird Fətəli ilə müəllim Vazehin söhbətləri verilmişdir. Bu filmdə də, təsvir illüstrativ xarakter daşısa da, radio estetikasına uyğun gələn diktor dueti mətn imkanlarının genişlənməsinə şərait yaradırdı.

Uzun illər ərzində ədib və mütəfəkkirlər barədə yazılan ssenarilərin modelində rəssamların çəkdiyi ədəbi portretlər muzey rekvizitləri, kitablar dramaturji funksiya daşıya bilmədi. Ədəbiyyat və sənət xadimlərinə öz saqlıqlarında həsr olunmuş elmi-kütlevi filmlərdə isə ekran qəhrəmanı özünü oynayırdı. O, yazı stolu arxasında əyləşib «işləyir», evdə və yaxud küçədə kamerası qarşısında gəzisirdi. Tele-

¹ Масума Рзаева. «Документальное кино Азербайджана». Б., «Элм», 1971, стр. 140.

viziyanın təşəkkülündən sonra isə bələ kinopublisistikənin dramaturji strukturuna müsahibə və çıxış elementləri əlavə olundu. Televiziya estetikasının tə'siri ilə formalaşan kino-publisistikada kimlərinin ekran qəhrəmanının şə'ninə mədhiyyələr söyleməsi, xüsusən Moskvada və digər şəhərlərdə yaşayan xadimlərin çıxış və yaxud müsahibəsi geniş yayılmışdı. Əmək qəhrəmanına həsr olunmuş oçerk janrı publisistik filmlərdə ədəbiyyat və sənet xadimlərinin onlar barəsində çıxış və müsahibəleri əsas yer tuturdu.

1965-ci ildə, Azərbaycanın Rusiya tərkibinə birləşdirilməsinin 150 illiyinə həsr olunmuş «Ömürlük qardaşlar» tammetrajlı publisistik filmdə arxiv materiallarından geniş istifadə olunmuşdur. Fehlələrin inqilabdan əvvəlki ağır iş şəraiti ilə müasir dövrün kadrları qarşılaşıdırılır. Lenin obradına, Bakı komissarlarına, Qızıl orduya, müharibə və əmək qəhrəmanlarına geniş yer verildi. Bu sənədli filmdə ilk defə oyun filmlərinin epizodlarından istifadə olundu və təbii ki, müxtəlif estetik qanunlara tabe olan kino materialları ekranda üzvü surətdə birleşə bilmədi. Lakin filmdə sozialist öhdəliklərinin yerinə yetirilməsi barədə raportlarla yanaşı, müharibə mövzusunun psixoloji həlli mühüm əhəmiyyət kəsb etdi. İyirmi illik ayrılıqdan sonra əsgər Məmmədovun öz xilaskarı olan rus qadını Xovanskaya ilə görüşü uğurlu ekran həllini tapmışdır. Operator V.Konyaginin böyük ustalıqla, müşahidə metodu ilə lente aldığı bu görüşdə həyatın gerçek və təkrarsız anları personaj — mühit əlaqələrinin gözünü təqdimatına şərait yaradır. Dramaturji hadisəyə çevrilən bu psixoloji görüşün inkişaf etdirilməməsi təəssüf doğurur. Bu psixoloji epizod plakat janrındakı filmdə təsadüfi xarakter daşıyaraq dramaturji strukturdan kənardə qalır. Təhlil prinsiplərindən uzaq olan plakat janrı görüş faktının tədqiqat obyektinə çevrilməsinə və ümumişləşdirilməsinə imkan vermir. Tam şəkilde qələbə çalmış si-nifisiz sosializm cəmiyyətində nəinki ictimai, hətta psixoloji ziddiyətlərdən belə söhbət gedə bilməzdi. Odur ki, azərbaycanlı əsgər Məmmədov, rus qadını Xovanskaya yalnız

xalqlar dostluğunun rəmzi ola bilərdilər.

1965-ci ildə istehsal olunmuş «Adamların dənizi» sənədli müşahidə filminde səsli kinomuzun tarixində ilk dəfə olaraq diktör metninin köməyi olmadan ekran hadisələri obrazlı həllini tapdı. Bununla da, kinopublisistikada radio estetikasını yaşıdan diktör metnindən intina etməyin mümkünüyü sübut olundu. Lakin sonrakı filmlərdə müəlliflər yenidən diktör metnində üstünlük verməyi məqbul saydılar.

1968-ci ildə istehsal olunmuş, Sovet ittifaqı qəhrəmanı C.Əhmədov haqqındaki «Qayıdacağına inanırды» sənədli filminde isə məkan parametri dramaturji struktura xidmətinə cəhd olunur. Film mühəribədə həlak olmuş qəhrəmana həsr olunsa da, dramaturji strukturda əsas yeri oğlunun qayıdacağına inanan ana tutur. Ananın diktör metnindən olduqca uzaq olan kadraxası söhbəti filmin dramaturji yüksəkünü daşıyır. Kənd mənzərələri; qocaman çinar, şəffaf bulaq, qəhrəmanı gözləyən kimsəsiz ev bu söhbətin tə'sir dairəsini gücləndirir. Filmin axırında bardağı su ilə doldurub bulaqdan və bizdən uzaqlaşan ana uzun müddət xatirimizdə qalsa da, qəhrəmanın vuruşduğu Polşada çəkilmiş kadrlar və xronika materialları filmin ümumi ahənginə uyğun gəlmir. Real qəhrəmanlı filmin qəhrəmanı arasındaki dramaturji əlaqə pozulur. Bəlkə də ananın Polşaya aparılması mühəribədə həlak olanlara qoyulmuş mərmərdə oğlunun adını, soyadını görməsi bu əlaqəni daha da gücləndirədi, ancaq filmin həsr olunduğu humanist — ümid mövzusu itərdi və ananın ümidiinin qırılmasına etik-əxlaqi baxımdan düzgün olmazdı.

Kinopublisistikanın portret janrında ləntə alınmış sənədli filmlər əsasən artıq rəsmi şəkildə məşhurlaşmış qəhrəmanlara həsr olunurdu. Həyat qanuna uyğunluğu ilə kiminsə başqalarından müəyyən bacarığı və qabiliyyəti ilə fərqlənməsi hesabına dramaturji ziddiyətin qurulmasına əsas verir. Deməli, dövrün parlaq şəxsiyyəti olan bir nəferin portreti fonunda cəmiyyətdəki prosesləri göstərmək mümkün-

dür. Onda belə çıxmırkı ki, botanika elmi ancaq böyük ağacları, zoologiya elmi ancaq nəhəng heyvanları öyrənməlidir. Rəsmi qəhrəmanlar etrafındaki adamlarla təbii ünsiyyətdə verilmədiyindən onların kinopublisistikaya geliş dramaturji strukturu sxematikləşdirdi. Keçmiş kadr arxasında qalan bu qəhrəmanların gələcək arzuları belə ictimai zəmin üzərində qurulduğundan tamaşaçı onları tanışın sevə bilmirdi. Uzun dövr ərzində rəsmi qəhrəmanları təqdim edən oçerk janrlı filmlər problemdən və onun bədii həllindən uzaq idi.

Partiyanın «Ərzaq programı» ilə bağlı çekilən sənədli və elmi-kütləvi filmlərin dramaturji strukturu rasional deyil, emosional həll olunduğundan ekran qəhrəmanı olan sağıcı süd planının yerinə yetirilməsi səbəbini yem vahidinin artırılmasında deyil, inəklərə oxuduğu mahnıda göründü. Bununla belə, peşəkarlıq hesabına yaranan, bədii dəyərə — dramaturji struktura malik filmlər də meydana çıxırdı. İlk növbədə isə ekran qəhrəmanlarının seçilmesində və təqdimatını yenidən nəzerdən keçirmək tələb olunurdu.

1968-ci ildə çəkilmiş «Həqiqət çıxış edir. Bəstəkar Qara Qarayev» filmi ilə kinopublisistikada psixoloji portret janrı yarandı. Maraqlı qəhrəmanın seçilmesi, sənədli materialların dramaturji həlli, müşahidə metodu ilə ləntə alınması və analitik söhbətin təqdimatı məhz bu filmdə özünü göstərdi. Şəxsiyyətin psixoloji və yaradıcı portretinin göz önündə canlanması, bəstəkarın gərgin daxili aləminin müsiqinin köməyi ilə açılması müşahidə metodu ilə dramaturji struktur hesabına həll olunur.

Psixoloji portretin kinopublisistikaya geliş dramaturji strukturda süjet xəttini deyil, problemin qoyuluşu və həlli istiqamətində qəhrəmanın keçirdiyi sarsıntıları ön plana cəkərək dolayı yolla dövrün sosial portretini təqdim etdi. Paralel şəkildə istehsal olunan ən-ənəvi dramaturji struktura malik sənədli filmlərdə isə uzun tarixi dövrün, qlobal hadisələrin eks olunmasına cəhd olunurdu.

1970-ci ildə Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin 50 illi-

yürü həsr olunmuş «Azərbaycan, Azərbaycan» elmi-kütləvi filminde tarixi dövr ərzində baş vermiş mühüm hadisələrdən bəhs edilməsinə cəhd göstərilmişdir. Uzunömürlülər diyarının yaşılı sakinlərinin müdrikiyindən, dünyagörüşündən söz açılan bu filmde arxeoloji qazıntılları bağlı epizodlardan istifadə olunmuşdur. Şuşa, Bərdə, Şamaxı və Gəncə şəhərləri ilə yanaşı, Təbriz, Ərdəbil və Marağanın rəssamlar tərefindən çəkilmiş illüstrativ kadrları filmdə öz əksini tapmışdır. Illüstrativ materiallarda İraq və Suriyada çəkilmiş epizodların fonunda Füzulinin «Leyli və Məcnun» əsərini yazması prosesinin bərpa olunması gerçəkliyə şarj kimi alınsa da, sənədli məkan kadrlarının ilkinliyi hesabına yadda qalır. Bununla belə, özünü bu dünyada tənha hiss edən «qəm» şairinin uşaqlıqda Azərbaycanı tərketmə versiyasının ön plana getirilməsi sənədlilikdən uzaq olduğu kimi, bədii həllini də tapa bilmir. Çoxşaxəli diktör mətnində A.Makedonskinin, Ərəb xilafətinin işgalinin ön plana getirilməsi, Babəkin, şah İsmayılin mübarizələrinin işıqlandırılması tarixi baxımdan deqiq olmadığından dramaturji strukturda illüstrativ xarakter daşıyır.

Sovetləşmə dövründə Bakı kommunarlarının, Kirovun, Nərimanovun, Leninin təqdimatı fonunda neft daşlarında, Sumqayıtda, Mingəçevirdə, Stepanakertdə istehsal sahələrinin təqdimatı hesabına sosializmin təntənəsinin təsviri ənənəvi strukturu nümayiş etdirir.

1971-ci ildə çəkilmiş, xalq yazıçısı M.İbrahimova haqqındaki «Yazıcıının bir günü» sənədli filmində zaman anlayışının alqoritm yaratmaq imkanından istifadə olundu. Bir gün ərzində qəhrəmanın həyatını müşahidə metodu ilə lətə alınması müxtəlif saatların tamaşaçının diqqət mərkəzinə getirilməsinə şərait yaratdı. Qəhrəmanın yuxudan durması, yazı masası arxasında əyleşməsi, kabinetdə gənc alımla söhbəti oyun dramaturgiyasının xarakterinə uyğun geldiyindən gerçəkliyi təqdim edə bilmədi. Aeroportda xarici qonağın qarşılanması, mə'dəndə neftçilərlə görüş və yaxud axşam tamaşa zalında qəhrəmanın konser təqdimatı.

ləməsinin nə zaman-saat neçədə baş verməsi isə tamaşaçı üçün əhəmiyyətsizdir. Çünkü ekranda baş verən adı həyat hadisələrinin dramaturji modeli yoxdur.

1981-ci ildə gənclərin asudə vaxt, içkiyə meyl və cinyətə qurşanma probleminə həsr olunmuş «Son söz», 1985-ci ildə «Səfillər», 1986-ci ildə bu mövzunun davamı kimi «İntizar» publisistik silsilə filmləri çəkildi. Bu filmlərdə maraqlı personajlar tipik obrazlara çevrilir.

1986-ci ildə reportaj üsulunda çəkilmiş «Əks-səda» sənədli filmi keçmiş şöhrətin acısını yaşayan dörd xanəndə oğlanın yenidən musiqiyə, sənətə qayıtmaq yanışını, Psiyoloji portret janrında əks etdirir. 1987-ci ildə çəkilmiş «Balaban» sənədli filmində isə faktın bərpası hesabına qəhrəmanın başına gələn faciəvi hadisə araşdırılır və musiqidən uzaq olan bu adamın düzəltdiyi balabanı dodaqlarına yاخınlaşdıraraq dərdini çalaraq xilas olması mifoloji hal kimi təqdim olunur. Həmin ildə çəkilmiş «Kreslo» filminde isə gəncliyini «Staxanov hərəkatı»na həsr edən əmək qəhrəmanı özünün unudulması ilə bağlı ağrı-acılarını ekranda yaşıyır.

1987-ci ildə müşahidə üsulundə çəkilmiş «İsti paxlavanın dadı» publisistik filmi yenidənqurma dövründə yaradılmış kooperativlərin problemlərinə həsr olunsa da, bir il sonra istehsal olunmuş, milyonçu Tağıyevin başı müsibətlər çəkmiş qızı Saranın dramatik həyatını əks etdirən «Ata» filminde bütöv bir tarixi dövr təqdim olunur. Həmin ildə qəfil yaxalanmış həyat üsulunda çəkilmiş «Əmbizlərin keşiyində» filmi isə yanlış iqtisadi siyaset nəticəsində boş qalmış kəndlər problemini əks etdirir.

1988-ci ildə istehsal olunmuş, ekoloji problemi əks etdirən «Ölü zona» elmi-kütləvi filmi özünün obrazlılığı ilə yadda qalır. İnsan talelərini məhv etmiş ekoloji fəlakət ekranda kəskin boyalarla canlanır və qabarıl təqdim olunan problem qəhrəman anlayışını arxa plana atır. Fabulalı hadisələrdə ekoloji fəlakətin eybəcərləşdirdiyi mücərrəd qəhrəman günahkar olan nazirlik və idarələrin adı yazılmış şü-

şə lövhələri yerə çırpıb sindirir. Bununla da mövcud dövlət aparatı sistemi dolayı yolla günahlandırılır.

1988-ci ilin payızında Bakının baş meydanında yüz minlərlə adamın iştirak etdiyi mitinqlərin hərbi qüvvələr tərəfindən dağıdılmasına həsr olunmuş «Meydan Aşkarlığının dərsleri» tammetrajlı sənədli publisistik film ictimai hadisənin masstabı baxımından qiymətlidir.

Lakin insan dənizi üzərindəki kəşfiyyatçı vertolyotlar, Xəzərdə pusquda durmuş hərbi gəmilər gərginliyi gücləndirse də, eyni adlı fraqmentlərin müşahidə üsulunda lətə alınması dramatizmi soyudur. Finalda isə mitinqin hərbiçilər tərəfindən dağıdılması, yaxınlıqdakı mehmanxananın yuxarı mərtəbəsindən izləndiyindən ümumi planlardan ibarət olan bu gecə kadrları hadisələrin gedisi haqqında tam təsəvvür yarada bilmir. Bununla belə tarixi həqiqəti özündə eks etdirən bu kadrlar sənədli xronika materialına çevrilir və gelecekdə yarana biləcək hər-hansı bir filmin dramaturji əsasını özündə saxlayır.

1990-ci il yanvar hadisələrinə həsr olunmuş «Azadlığa gedən yollar» publisistik filminde «1905-ci ildə» tamaşasından istifadə olunması ilə teatr şərtiliyi sənədli materialları neytrallaşdırır. Günahsız insanların ölümündə ittiham olunan M.Qorbaçovun antiqəhremana çevrile bilməməsi, kütləvi qırğınla bağlı əsas dramaturji hadisənin yoxluğundan irəli gəlir. Şəxsi videokameralarla da, o müdhiş gecə qaynar hadisələrdən uzaq olduqlarından ölümün törədildiyi anlar ekranда öz eksini tapmamışdır. Odur ki, ekrannda yalnız qanlı cinayətin nəticələrini göstərmək mümkün olmuşdur. Saysız-hesabsız yaralıları, meyidləri, onların dəfn prosesini eks etdirən kadrlar, müsahibələr və diktör mətni isə faktı bərpa edə bilməmişdir.

Keçid və müstəqillik dövründə Sosrealizm metodunun formaca milli, məzmunca sosialist prinsipi sənət mövqeyindən yenidən təhlil olundu. Formaca milli; qarabığlı, qara-gözülü şümal kişilərin, badamgözlü, incebelli əsmer qadınların çox zaman milli geyimdə və əlbəsələrdə, bə'zən milli

mahnılar zümzümə edən, məzmunca isə sosialist funksiya daşımaları; gecə-gündüz dəzgah arxasında çalışmaları, yorulmadan məhsul becərmələri, daha sür'ətlə maşın və qatar sūrmələri, onları xoşbəxt gələcəyə-kommunizmə çatdırıa bilmədi. Tədricən sovet kinosu məfhumundan qopmuş milli kinopublisistikamız siyasi funksiya daşımaqdan qurtulsa da, özünün yaradıcı və maddi-texniki bazasından məhrum oldu.

1993-cü ildə dövlət sənədli filmlər studiyası statusu almış «Salnamə» studiyası yalnız dövlət əhəmiyyətli sənədli-xronikal süjetlərin çekilişi ilə məşğul oldu.

2. TELEPUBLİSİSTİKANIN İNKİŞAFI

14 fevral 1956-ci ildən fəaliyyətə başlayan Azərbaycan televiziyasında telepublisistika əsasən radioda çalışan journalistlər hesabına formalaşdı. Onların əməyi televiziya efi-rində daha qabarlıq nəzərə çarpsa da, təsvirin səsin əlavəsinə çevrilmesi audiovizuallığın meydana çıxmasına mane olurdu. Təsvirin qıtlığı ucbatından informasiyaların diktör tərəfindən oxunması televiziya efirində radio estetikasının hökmranlığına gətirib çıxardı. Bu vəziyyət uzun müddət telepublisistikanın özünü təsdiqinə imkan vermədi və avtoritarlığa xas olan şifahi informasiyanın yayılmasına şərait yaratdı. İndi də tam həllini tapmayan bu problem operativ informasiya ekranında özünü daha kəskin bürüze verir.

Nəzərə almaq lazımdır ki, telepublisistikada səs, söz və mətn radio dilinə yaxın olsa da, təsvir fotoqrafiyadan kinematografa qədər yüksələn plastik vizuallıqla bağlıdır. Səs və təsvir əlaqələrini bədii şəkildə eks etdirən audiovizuallıq isə tamaşaçını sanki hadisənin iştirakçısına çevirir. Bunu-la belə, radionun fəal müdaxiləsi ilə söz təsviri əlavəyə çevirdiyi kimi, ifrat kinolaşdırma da televiziyanın mahiyyətin-dəki gözünü gerçəkliliyin itirilməsinə səbəb olur.

Uzun illər kinopublisistika audiovizuallıq baxımından qismen özünü təsdiq etsə də, kinojurnallarda köhnəlmış informasiyaların təqdimatı operativliyə mane olurdu. Bu cə-hətdən bədii-texniki imkanlara malik çevik telepublisistikani-nın yaranması kinopublisistikanı sıxışdırıcıdı. Operativ və analitik telepublisistika kinolentin işiq, kölgə, dərinlik, üçöl-cülülük kimi təsvir imkanlarından məhrum olsa da, yalnız hadisə haqqında təsəvvür yaradan maqnitli lent qənaət-bəxş hesab olundu. Tədricən videotexnikanın inkişafı, xü-susən səyyar televiziya stansiyalarının tətbiqi canlı infor-masiyaların təqdimatına şərait yaratdı. 9 iyun 1957-ci ildə

stadiondan efirə yayılmış olan futbol reportajı respublika televiziyanın ilk studiyadan kənar canlı verilişi oldu. Bundan sonra siyasi-iqtisadi, mədəni hadisələrlə bağlı informasiya süjetləri telepublisistikanın yaradıcı mahiyyətini əks etdirdi.

Televiziyanın yarandığı ilk illerdə informasiyanın təqdimatı pərakəndə olsa da, 1961-ci ilin yanvar ayından xəbərlər programı müntəzəm halda efirə çıxdı. Bu programı kənd təsərrüfatı, ədebi dram, musiqi, təbliğat və xəbərlər şö'bələrini birləşdirən xalq təsərrüfatı redaksiyası hazırlayırdı. Həmin ilin noyabr ayına kimi on-on beş dəqiqəlik informasiyaların metnini diktörər fotoşəkillərin müşayiəti ilə oxuyurdu. Noyabr ayından isə metnin həcmi azaldılan informasiya süjetləri təsvirlə cəmisi on beş dəqiqəlik «Televiziya xəbərləri» adı altında efirə verildi. 1970-ci ildə yaradılan xəbərlər baş redaksiyasında «Günün ekranı» operativ informasiya programı açıldı. Operativ-analitik informasiya verilişləri hesabına genişlənən bu programın həcmi 1977-ci ildən iki dəfə artırıldı.

Operativ və analitik informasiya ilə alayarmışçıq məşğul olan bütün şö'bə və redaksiyalar 1991-ci ilin sentyabrından «İnformasiya studiyası» etrafında birləşdirildi. Bu, informasiya funksiyasındaki pərakəndəliyin qarşısını alan əhəmiyyətli addım idi. Operativ informasiyalarla hər gün efirə çıxan «Günün ekranı» xəbərlər programının adı dəyişdirilib «24 saat» oldu. Ekranda informasiyaların təqdimatı və şəhəri əvvəlk kimi diktörərə deyil, jurnalistlərə həvalə olundu. Əslində diktörər bu vaxta qədər kadr arxasında qalan jurnalistlərin yazdıqlarını efirdən tamaşaçıya çatdırıran fikir daşıyıcıları idilər. Bu isə informasiya müəllifinin anonimliyinə səbəb olduğundan gerçəkliyi şübhə altına alındı. Diktör peşəsinin ön plana çıxarılması uzun illər ərzində efirə buraxılmayan jurnalistlərin peşəkar vərdişlərini yadırğadıqlarını da nümayiş etdirdi. İnformasiya redaksiyasında püxtələşmiş, məntiqi düşüncə tərzinə malik jurnalistlər belə kamera qarşısında öz sərbəstliklərini itirdilər. Və

bu məqamda ekran jurnalistikasının əsas elementlərindən biri olan plastikanın və Stanislavskinin tə'birincə desək, «kütləvi tənhalıq» prinsipinin vacibliyi özünü göstərdi. Ek-randa jurnalıstlərin bir-birilə və diktorlarla təqdim olunan duetindən diktör peşəsi qalib çıxdı və ekran təqdimatı yenidən onların ixtiyarına keçdi. Sonrakı illərdə xəbərlər programının adının dəfələrlə dəyişdirilməsinə baxmayaraq diktorlar yenə aparıcı mövqədə dayandılar. Bununla belə, operativ informasiya sahəsində fealiyyət göstərən jurnalıstlərin eksəriyyəti hadisələrin şərhində peşəkarlıq göstərməyə çalışdılar. Lakin uzun illər ərzində operativ informasiya rəsmi təbliğat materiallarından ibarət olduğu üçün hadisəlilikdən uzaq idi. Bu hadisəsiz informasiyalarda isə audiovizuallıq sənət istiqamətində inkişaf edə bilmirdi. Əsas səbəb peşəkarlığın siyasi əqidəyə tabe etdirilməsində idi ki, bu da atın arabanın arxasına qoşulmasına bənzəyirdi. Bu isə həmin dövrün bütün kütləvi informasiya vasitələrinə aid idi.

Siyasi tə'sir altında formalaşan analitik informasiya ekranı, üstəlik mərkəzi televiziyanın verilişlərini kor-koranə təqlid edirdi. Hətta ayrı-ayrı illərdə respublika tamaşaçılara mərkəzi televiziyanın müxtəlif analitik informasiya verilişlərini təkrarlayan programlar təqdim olunurdu. Bu isə müəllifləri yaradıcılıq axtarışından mehrum etməklə yanaşı, ictimai şüurun formalaşmasına maneçilik törədirdi. Siyasi diqtə analitik informasiya sahəsində çalışan jurnalıstları də fərdi üslubdan mehrum etmişdi. Analitik verilişlərdə müəllif-jurnalıstların fealiyyəti formal xarakter daşıyırıldı. Gündəlik, həftəlik və aylıq analitik publisistika verilişlərinin dramaturji strukturunu əsasən studiyaya də'vet olunmuş qonaqla müəyyən ictimai-siyasi mövzuda söhbət təşkil edirdi. Bu söhbət real həyatın problemlərindən yan keçərək partiya və dövlətin sosial sıfarişini yerinə yetirən təbliğatdan ibarət olurdu. Beynəlxalq aləmdə baş vermiş ictimai-siyasi hadisələr, mərkəzi televiziyanın efirinə getmiş oxşar verilişdəki təsvirin təkrarı və milli dildə şərhi idi. Təd-

qıqatçı E.Quliyevin qeyd etdiyi kimi, beynəlxalq mövzudakı analitik-publisistik programlarda: «Mərkəzi televiziyanın verilişlərindən videoya köçürürlən süjetlərdən, xəbərlərdə geniş istifadə edilirdi. Ancaq həmin materiallar sadəcə təkrar olunmurdu. Onlardan istifadə işi mövzunu daha geniş şərh etmək, açmaq və tamamlamaq prinsipi üzərində qurulur, operativ çıxış və rə'yərlə zənginləşdirilirdi».¹

Yenidənqurma, keçid və müstəqillik dövrünün sosial siyasi 1987-1991-ci illərdə «Dalğa» publisistik verilişinin yanmasına səbəb oldu. Verilişdə tamaşaçıları maraqlandıran aktual mövzular özünün audiovizual publisistik həllini tapırdı. «Təxminən 4 il fəaliyyət göstərən «Dalğa» programının əsas mövzusu Qarabağa aid olurdu. Həm azərbaycan, həm rus buraxılışlarının bir neçəsi ancaq Qarabağa həsr edilmişdir. Birbaşa Dağlıq Qarabağa dair çəkiliş materialı olmayanda da həmin mövzu bir qırmızı xətt kimi verilişdən keçirdi».²

Yenidənqurma dövründə telepublisistikanın fəaliyyəti uzun müddət hadisələrdən kənarda qaldı. Aşkarlıq dalğası milli azadlıq hərəkatı, ermənilərin əsassız torpaq iddiası, qaćqınlıq, Azərbaycanın birləşdirilməsi, küçə və meydan adlarının, habelə əlifbanın dəyişdirilməsi zəminində mitinqlərə axışan kütlələri birləşdirdi. Lakin telepublisistikanın fəaliyyət dairesi bilavasitə dövlət strukturu ilə bağlı olduğundan çəkilişlər iflic vəziyyətinə düşdü. İctimai şürə tariximizin müəyyən dövrü əsasən şəxsi videokameraların köməyi ilə teleekranda yaşadı. Bu dövrde yüksək sənətkarlıq əsərləri yaranmasa da, qara kürű kimi ekranı bürüyən insan dənizi ictimai birliyin obrazına çevrildi. Və sonrakı dövrlərin analitik publisistikasında bu kadrlardan genboluna istifadə olundu. Amansız hərb maşını 1990-cı ilin Qanlı yanvar gecəsi yenidənqurma və aşkarlıq işığının üzərinə qara pərdə çəkdi. «Tə'cili yardım» maşınlarının belə gülləbaran edildiyi bu gecədə hadisəli çəkiliş aparmaq

¹ Е.Гулиев. «Телевизија ики əсрин ажрычында», Б., 1993, сəh 84.

² А.Дадашов. «Көрчәклийин астанасында», Б., 1992, сəh 97.

bir kimsəyə qismət olmadı. Fövqəl'adə vəziyyət dövründə çəkilişlə bərabər, materialların qorunması da təhlükəli idi. Şəxsi videokamerası olanlar fədakarcasına hadisələri ləntə almağa can atsalar da, təəssüf ki, kameralar əksər halda qaynar hadisələrdən uzaqda olmuş və yaxud gecənin qaranlığı təsviri görünməz etmişdi. Zülmət gecəni kəsib keçən işıqlı güllələrin səsi insanların ah-naləsinə qarışsa da, kütləvi qırğın səhnələrinin töredildiyi anlar ekranda öz əksini tapmamışdı. Yalnız dəfn mərasimində aparılan pəşəkar çəkiliş materiallarından analitik-informasiya verilişlərində və sənədli filmlərdə istifadə olunmuşdur. Bu faciəyə həsr edilmiş veriliş və filmlərdə yalnız qanlı cinayətin nəticələrini göstərmək mümkün olmuşdur. Müəlliflər saysız-hesabsız yaralıları, meyidləri, onların dəfn prosesini əks etdirən kadrlardan, müsahibələrdən və diktör mətnindən faydalananaraq faktın bərpası ilə meşğul olmuşlar.

Respublikanın həyatında baş verən ictimai-siyasi hadisələrin gərginləşməsi ekran publisistikasında reportyor sənətinin formalaşmasını tələb edirdi. Lakin nəzəri-təcrübə bazarın yoxluğu müstəqil düşüncə tərzinə malik peşəkarların meydana çıxmışına maneçilik töredirdi. Cəbhədəki vəziyyəti əks etdirən operativ informasiyalarda həvəskar operatorların apardıqları çəkilişlərdən istifadə olunsa da, hadisələrin iştirakçısı olan müəllif şərhinə ehtiyac duyulurdu.

Yenidənqurmanın demokratik mühiti dünyyanın tanınmış informasiya kanalları üçün süjetlərin hazırlığına şərait yaratdı. Beynəlxalq kanalların vizual informasiyaya tələbatı yerlərdə reportyor peşəsinin formalaşmasına təkan verdi.

Qısa müddətdə formalaşmış müstəqil studiyalar torpaqlarımızın işğalı ilə bağlı müharibə mövzusunda operativ informasiya sahəsində uğur qazandı.

26 noyabr 1991-ci ildən fealiyyətə başlayan ANS müstəqil televiziya şirkətinin əməkdaşları informasiya hazırlığında xüsusilə fərqləndilər. Onların cəbhə bölgələrindən hazırladığı operativ və analitik informasiya süjetləri özünün

gerçəkliyi və hadisəliliyi ilə seçildi.

14 dekabr 1995-ci ildən efirə çıxan SARA-TV texnoloji imkansızlığı baxmayaraq sistemsz halda publisistik verilişlərə müraciət etdi və 10 may 1999-cu ildən operativ və analitik informasiya ilə gündəlik efirə çıxdı. Digər studiya-larda təcrübə toplamış jurnalistlər hesabına müntəzəm publisistik verilişlər yaransa da, 9 oktyabr 1999-cu ildə bu televiziyanın fəaliyyəti qeyri-qanuni sayılırlaraq dayandırıldı.

12 oktyabr 1997-ci ildən efirə çıxan «Srase» televiziyası texniki təchizatı və peşəkar rejissor dəsti-xətti ilə seçildi və ilk vaxtdan burada maarifçi publisistikaya geniş yer verildi.

17 iyul 1999-cu ildən efirə çıxan «ABA» müstəqil televiziya şirkətində tədricən publisistik verilişlər formalaşdı.

3. PUBLİSİSTİK TELEFİMLƏR

Tədricən texniki cəhətdən möhkəmlənən televiziya sənət istiqamətində formalaşaraq ekran publisistikasının vəcib sahəsi olan sənədli və elmi-kütləvi telefilmərin istehsalına başladı. Çevik texniki imkanlar sayəsində bu publisistik filmlər müxtəlif janrları əhatə etdi və 60-ci illərdən təj-jurnalistikyanın hesabına publisistik filmlər yaranmağa başladı.

«Respublika haqqında hekayət» və «Biz Goy-gölə gedirik» kimi elmi-kütləvi filmlərlə yanaşı, R.Karmenin Xəzər neftçilərindən bəhs edən reportaj filmlərinin tə'siri ilə 1965-ci ildə həmin mövzuda «Ən birinci» adlı sənədli istehsalat filmi yarandı. 1966-ci ildə hakim T.Bəhramovdan «Reportaj haqqında reportaj», 1968-ci ildə futbolçu Ə.Məmmədovdan «Hücumçu həmişə irəlidədir» sənədli filmlərində idman mövzusu reportaj üsulunda ləntə alındı. 1969-cu ildə çəkilmiş «İnsan Xəzəri xilas edir» sənədli filmi reportaj üsulunda aktual ekoloji problemin publisistik həllini verdi.

1979-cu ildə portret janrındə əmək qəhrəmanı X.Abbasovadan «Xuraman», 1984-cü ildə görkəmli məşhur cərrah M.Cavadzadədən «Həqiqət anı», 1985-ci ildə müharibə qəhrəmanı H.Aslanovdan «General Aslanov», 1986-ci ildə kosmos sahəsində görkəmli mütəxəssis K.Kərimovdan «Hazırlıq haqqında mə'lumat verin» və bestəkar A.Məlikovdan «Məhəbbət haqqında» dastan, 1987-ci ildə rəssam C.Cavadova həsr olunmuş «Bu Cavaddır», 1988-ci ildə kinodramaturq R.Ibrahimbəyovdan «Rüstəm İbrahimbəyov», 1989-cu ildə rəssam S.Bəhlulzadədən «Yubiley» sənədli publisistik filmləri yarandı.

Bu illər ərzində sadə peşə adamlarından bəhs edən sənədli portretlər də yarandı. 1985-ci ildə bədii tikmə sənəti ilə məşğul olan Möhtərəm xanımdan «Təkəlduz», 1987-ci ildə dərmanşunas Müslüm kişidən «Daşdan keçən kağız»,

1988-ci ildə ədəbiyyata dərindən bələd olan çəkməçi Əlidən «Maestro» adlı sənədli publisistik filmlər çəkildi. Həmin ildə çəkilmiş «Uşaqlar mahnı oxuyurdular» publisistik filmi isə yetimxanada böyükən qızların ziddiyətli təleyindən bəhs etdi.

Paralel olaraq elmi-kütləvi tədris filmləri də istehsal olunmaqdı idi. 1982-ci ildə «Ordubad», 1983-cü ildə «Qobustan», 1984-cü ildə «Kelbecər yollarında» filmləri yarandı. 1985-ci ildə çəkilmiş «Bakı. Müharibə illəri» elmi-kütləvi filmində müharibə veteranlarının xatirələri fonunda sənədli-xronikal materiallar uğurlu həllini tapmışdır. 1987-ci ildə çəkilmiş, Azərbaycan tarixindən bəhs edən «Vətənin yüksək səməsi altında», «1000 il» və «Yaddaş» elmi-kütləvi kinotriologiyası tədris prosesi üçün qiymətli vəsaitdir.

Adları çəkilən publisistik filmlər texnoloji səviyyəsi yüksək olan və bədii yaradıcılığa imkan verən 16 mm-lıq «Kodak» kinolentinə çəkilmişdir. Neqativ kinolentin uzunömür-lülüyü və təkrar istehsala cəlb oluna bilməsi onun arxiv materialı kimi sonrakı filmlərdə yeni müəllif yozumuna xidmət edə bilirdi. Tədricən kino istehsalının aradan çıxmışına görə telefilmlər video texnologiyasına keçmişdir. Bu isə publisistik filmlərin veriliş estetikasına yaxınlaşmasına səbəb olmuşdur.

Kino estetikası və texnologiyası işıq, gölgə, kadr dərinliyi, rəng çalarları hesabına ovqat yarada bilsə də, yalnız audiovizual informasiyanı təqdim edə bilən videotexnika tamam başqa yönümlü filmləri meydana getire bilir. Bu isə yeni estetikanın mənimsənilməsini və yaradıcı eksperimentlər tələb edir.

4. PUBLİSİSTİK TAMAŞALAR

Televiziya ilə nümayiş etdirilən müxtəlif janrı ekran məhsullarında adı xəbər süjetindən tutmuş iri həcmli verilişlərədək hamisində teatr, tamaşa elementi vardır. İnformasiya süjetlərindeki hadisəlilik və sensasiyalılıq əslində bu süjetin tamaşalılığı deməkdir. Hadisəsiz informasiya süjeti tamaşa elementindən məhrum olduğundan tamaşaçı marağına səbəb olmur. Səhnə ilə televiziyanın estetik sintezində televiziya tamaşaları sənət sahəsi kimi formalaşaraq əyləncə funksiyasını zənginləşdirməklə yanaşı, bədiî informasiya gerçekliyini yaradır. Semantik və estetik informasiya baxımından hər hansı bir televiziya tamaşası özünün strukturunu, mətiqini, hadisəliliyini və dəqiqliyini qorumaqla gerçekliyi eks etdirir. Publisistik tamaşada sənət və fakt dramaturji hadisədə aparıcı rol oynayır. Əslində faktdan, sənəddən, gerçeklikdən uzaqlaşmaq ekranın mahiyyəti, təsvir və görümlülükdən qaçmaqdır. Bədiilik və obrazlılıqla əsaslanmayan sənəd və fakt dramaturji mahiyət daşıdır.

Televiziya tamaşaları tarixində sənədli ədəbiyyat əsasında bir sıra tamaşalar hazırlanmışdır. 1970-ci ildə rus artilleriyasının atası sayılan Ə.Şıxlinskinin həyatının acına-caqlı səhifələrinə həsr olunmuş «General», 1981-ci ildə ikinci dünya müharibəsində qəhrəmanlıq göstərmiş iğid dənizçi Q.Məmmədova həsr olunmuş «Əbədiyyətə gedən yol» və 1984-cü ildə M.Ş.Vazehin həyatından bəhs edən «Zirvəyə gedən yol» tamaşaları məhz sənədli ədəbiyyat əsasında yarandı. Televiziyanın təbietinə yaxın olan və böyük yaradıcılıq imkanları verən monoloq üslublu ədəbiyyatdan sənədli tamaşada dramaturji şəkildə istifadə olunması nadir hadisə sayılır. Monoloji ədəbiyyat — gündəlik, məmuar, məktub üzərində qurulmuş sənədli tamaşa dün-yə ekranında geniş yayılmışdır. 1973-cü ildə S.Bertonun

Fransanın məşhur müğənnisi Edit Piaf haqqında xatirələri əsasında «Sərçə» adlı hazırladığı sənədli tamaşada müğənninin gündəliyindən, məktublarından istifadə olundu.

1973-cü ildə Nəsiminin 600 illik yubileyi ərefəsində müttəfəkkir şairə həsr olunmuş «Nəsimi» və «Son gecə» publisistik tamaşalar hazırlanırdı. Faciə janrında işlənmiş «Son gecə» tamaşası modernist üslubda yaradıcılıq eksperimentlərinə imkan yaratdı. Nəsiminin keşməkeşli həyatının son gecəsinin hadisələri əsərin dramaturji strukturunu təşkil etdi.

Əsərin dramaturji yükü şair yozumunu həyata keçirən müəllif — aparıcı obrazının, şair Nəsiminin və Nicat kişinin üzərinə düşür. Televiziyanın estetikasına uyğun olaraq müasir geyimli aparıcı ilə dövrünün libasında olan Nəsimi və Nicat kişinin zahiri fərqi bu ziddiyətin təqdimatını yaddaqlan edir. Dramaturji materialın verdiyi imkan daxilində aparıcı mətninin obyektiv təhkiyə metodu dramaturji ziddiyəti qabardır. Müəllif — aparıcı və Nəsimi. Hər ikisi eyni otaqda görünür. Müəllif-aparıcı gah yaxınlaşır Nəsimi ilə üz-üzə, göz-gözə dayanır, danışır, söhbətləşir, gah da xəyal-duman içinde əriyir. Lakin üz-üzə dayananda belə bir-birinə baxırlar. Tamaşaçı müasirimizlə Nəsiminin arasındakı zaman məsafəsini duyur, görür, fikir və düşüncə yaxılığına inanır. Sade insan olan zindan gözətçisi — tək-qollu Nicat kişi Nəsiminin həyatını xilas etmək naminə ona yalvararaq Allahın varlığını e'tiraf etməyi xahiş edir. Nicat kişi əbasını soyunub zindanların açarları ilə birlikdə Nəsimiye verərək, özünün onun yerinə e'dam olunmasına belə razı olur. Öz ideyaları yolunda ölümü mərdliklə, təmkinlə qəbul edən Nəsimi isə bundan imtina edir və kamil bir obraz kimi tamaşaçı yaddaşına həkk olunur. Tamaşada hər üç obraz arasında dramaturji ziddiyət olmadığından, aparıcı mətnində əksini tapan mürtece qüvvələr görünmədiyindən, dramaturji model ilk baxışda sadələvh görünədə, klassizm ruhu və əsərin poetik dili estetik bəzəmə, eləcə də psixoloji portretlər hesabına tamaşanı maraqlı edir.

1976-ci ilde Mirzə Cəlilə həsr olunmuş «Dindirir esr bizi, dinmeyiriz» adlı sənədli pyes faktların və hadisələrin ilkinliyini qorudu.

1987-ci ilde Azerbaycan klassik dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundovun 175 illik yubileyinə həsr olunmuş «Ötən əsrden məktublar» tamaşasının ədəbi əsasını görkəmli mütefəkkirin Brüsselde təhsil alan oğlu Rəşid ilə məktublaşmaları və bu məktubların mövzusu təşkil edirdi. Bu məktublar Axundovun yaşadığı ədəbi-siyasi mühiti işq-landırmaqla bərabər, ədibin ailə-meişət qayğılarını hərtərəflə açıb göstərirdi. Məsələ burasındadır ki, Avropada təhsil alan ilk azərbaycanlılardan sayılan Rəşid orada ehtiyac içərisində yaşayıb-oxumaqla bərabər, işləməyə də məcbur idi. Atasının ölümündən sonra tək qalmış anasının yanına qayıdan Rəşid ruhdan düşür, ateizmi ilk dəfə açıq müdafiə edib əsaslandıran atasının dindarlar tərəfindən le'netləndiyinə, hətta ölümündən bir neçə gün sonra evdə qalıb dəfn edilmədiyinə gərə sarsılıraq özünü öldürür. Tamaşada isə, məktubların və tarixi faktların əlavə obrazlarla, mətnlərlə ağırlaşdırılması məktublardakı informasiyaların, tarixi faktların kölgədə qalmasına səbəb olur. İformasiya gerçəkliyi teatr elementlerinin əhatəsində itir. Bununla belə, tamaşanı sənədli televiziya teatrı sahəsində atılmış növbəti uğurlu addım hesab etmək olar. «Gündəliklər, xatirələr, məktublar ev arxivini nümunələri olsalar da, lirik teledrama-da istifadə olunmaqla, təkcə onların müəllifinin şəxsiyyəti deyil, eyni zamanda onların yaşamış olduğu dövrü açır və üzlərində eks etdirirlər.»¹

1993-cü ilde hazırlanmış «Yaşa, ey haqq» publisistik tamaşasında ADR-nin yaradıcısı M.Ə.Rəsulzadənin xatirələrindən istifadə olunmuşdur. Tamaşada tarixi-sənədli informasiyalar diktör mətni, qəhrəmanın qayğı və düşüncələri isə dialoqlar şəklində təqdim olunur. Tamaşanın dramaturji strukturunda M.Ə.Rəsulzadənin «Stalinlə ixtilal x-

¹ T.A. Марченко. «Телевизионная театр». М., 1978, стр. 78.

tirələri», «Əsrimizin Seyavuşu», «Azerbaycan Respublikasının keçmiş, təşəkkülü və indiki vəziyyəti», «İstiqlal məfkurəsi və gənclik», «Rusiyada siyasi vəziyyət» kimi əserindən də istifadə olunmuşdur. Dövrün hadisələrinin insan tələlərinə dağıdıcı tə'siri Məmməd Əminin uşaqlarının və həyat yoldaşı Ümbülbanunun simasında təqdim olunur. Xalqın taleyinə yanmış Məmməd Əminin totalitar kommunist rejiminin peyğəmbəri Stalinlə səhbəti dramaturji funksiya daşımaqla berabər, tarixin qaranlıq guşələrini işıqlandırır. İki dəfə Stalini ölümdən xilas etdiyinə görə, onun Məmməd Əminə Bakıda qalacağı təqdirdə kommunistlərin bəhanə ilə yenidən hebs edəcəklərini söyleməsi və özü ilə birlikdə Moskvaya getməsini məsləhət görməsi diktör mətni kimi hadisələrin xronikasını təqdim edərək süjet xəttini yaradır.

1994-ci ilde hazırlanmış, vətənpərvərlik mövzusundakı «Yurd yeri» publisistik tamaşası torpaqlarımızın zəbt olunması problemi fonunda nəsiller arasındaki ziddiyəti ön plana çəkir. Ziddiyətin tərifləri torpağa bağlı olub onun müdafiəsinə qalxmağa hazır olan Mahal kişinin simasında «qara camaat»la onun millətin taleyini düşünməyən, yurd yerinə xor baxıb yüngül qayğılarla yaşayan vəzifeli övladları arasında yaranır.

Hadisələrin cərəyan etdiyi teatr məkanının naturaya keçirilməsi teatr estetikasına əsaslanan aktyor oyununa mane olur. Həyatdan götürürlən adam səhnəyə qaynayıb-qarışmadığı kimi, burada real təbiətlə aktyorların oyun şərtiliyi də uzlaşdırır.

1997-ci ilde hazırlanmış «Fatehlerin divanı» tamaşasında qədim türk tarixinin mübahisəli səhifələri məhkəmə prosesi şəklində təqdim olunur.

Mətnin dramaturji yükü olmadığından aparıcı funksiya daşıyan Güntəkinin ərəb, Kirill və latın yazılarından dönüb Orxon – Yenisey yazılarına yiye çıxmaga çağırışı şuarçılıq kimi səslənsə də, onun bir adının səhvi ucbatından xalq tarixinin ayaqlar altına düşdüyünü bildirməsi əsardə müəllif yozumunu xarakterizə edir. Hakimlər səhvərin-

dən peşiman olmuş ruhları ittiham edərək, müasirlərimizi bu səhvlerdən qaçmağa çağırırlar. Güntəkin feryad edib, məhz keçmişdəki səhvlerin bugünküleri gücsüz, parçanlanmış vəziyyətə saldığını, eyni səhvler sabah da təkrar olunacaqsa, millətin heç olacağını söyləyərək, daşa dönmüş ruhlara yazı döyməsi müəllif yozumunu və hadisələri əbdiliyə qoşur. Orxon — Yenisey abidələrinin daş üstündə tarix yazan qəhrəmanı Güntəkinin istəyi ilə ulu şaman Börküyarığın türk xaqanlarının ruhlarını çağırması ilə əhatəli zaman anlamı konkret məkanda birləşərək müasir modelde təqdim olunur və bu obrazlar məhkəmə strukturlu dramaturgiyada üzləşir. Bu günün problemlərini əks etdirmək naminə Güntəkinin və Börküyarığın əlavə olunmuş mətni analitik publisistikən çıxış janrında, personajların münasibəti isə söhbət janrında işləndiyindən tamaşada gözönü hadisələr baş vermir və nəticədə təqdim olunan dramaturji struktur — məhkəmə prosesi tamamlanmır. Haqqında söhbət gedən hadisələr başlanmadığı kimi sona da çatmır: hökm e'lan olunmur, günahkarlar cəzalandırılmır. Rəmzi qərar təqsirin müəyyən olunmasını məcazi mə'nada türk dünyasının ixtiyarına verir. Tamaşada torpaq, yurd itkisi ilə bağlı ağrılar öz əksini tapsa da, əsas dramaturji hadisə yanır. Tarixi faktların yerli-yerində sadalanması isə dövrün portretini yaratса da, romantik ruhlu milli plakat janrını qabardır.

Kinematoqrafda işıq-kölğə prinsipi, üçölçülü dərinlik yaradan netaqiv kinolenti hadisələrin nöqtəvi inkişafını ekranaya gətirse də, yalnız informasiyalı hadisələrin xətti prinsipini ekranaya gətirə bilən maqnitlı videolent bu işi həyata keçirə bilmir. Odur ki, tamaşadakı natura çəkilişləri veriliş estetikasına xidmət edərək, yeknəsek mənzərələr hesabına aktyor oyunundakı psixoloji anları heçə endirir. Tamaşanın dramaturji montaj prinsipile hell olunan ikinci hissəsindəki fərqli zaman, məkan çərçivəsində — qaçqınlar düşürgəsində cərəyan edir. Düşürgədə qaçqınların acınacaqlı vəziyyətini əks etdirən sənədli kadrlardan tamaşada uğurlu şe-

kildə istifadə edilir və didərginlərin dərdinin yuxarılara çatdırılması üçün Mahal kişi şəhərə — oğlanlarının yanına getsə də, yurd yerinə ürəkdən bağlı bu insan vətənpərvərlik hissindən uzaq övladların faciəsini yaşıyır. Nəzərə almaq lazımdır ki, respublika televiziya və sənədli kino ekranında belə elmi-bədii araşdırımlardan, yazılı arxiv materiallarından, gündəliklərdən, xatirələrdən, məktublardan dramaturji komponent kimi nadir hallarda istifadə olunur. Əvəzində isə, ekran şifahi xatirələrlə, subyektiv söhbətlərlə doludur. Ekranda kimse kiminsə haqqında xatirələrində danışır. Adətən çıxış və söhbət xarakterli bu xatirələr improvizə olunduğundan çox zaman faktə söykənmir. Bə'zən isə, danışan adam özünün fakturasını daha qabarlıq cizgilərlə verməyə çalışır: — «Mən onu başa saldım... Mən ona dedim... Məsləhət verdim...» və sair. Konkret hadisəyə, faktə söykənməyən belə şifahi xatirələr ekranda görümlü, baxımlı olmur və hər hansı dramaturji funksiya daşıya bilmədiyindən, təsadüfi xarakter alır. Əsl dramaturji material isə, öz həllini yaradıcılığın ilkin mərhələsində — ssenarıdə tapmalıdır. Məhz belə ssenarılər, eskiz, cizgi xarakterli olub gələcək uğurlar üçün tə'minat verə bilər. Sənədli televiziya tamaşaları yüksək bədii dəyərilə yanaşı, analitik publisistika baxımından müəyyən dövrü bu günün prizmasından təhlil edir və eyni zamanda tədris yükü daşıyır. Dünya sənədli tamaşa ekranının bədii əyləncəyə — fikir, düşüncə əyləncəsinə xidmət etməsi çoxdan qanuniləşdirilmişdir. Sənədli hadisələrin qurulması bu sahədə geniş imkanlar yaradır. «Teşkil olunmuş vəziyyət psixoloji tədqiqat aləti olmaqla bərabər, həmçinin komediya mənbəyinə çevrilərək, ağlaşımaz dərəcədə əyləncəli ola bilər.»¹ Sənədli tamaşa sahəsində məqsədyönlü fəaliyyət olmadığından, bu sahədə peşəkar səviyyəni artırmaq çətin olur. Yalnız məqsədyönlü fəaliyyət sayəsində sənədli tamaşaların janr çeşidini artırmaq mümkündür. Bu yolla komediya və faciədən tutmuş müasir ekran janrılarını da sənədli tamaşada

¹ Т.А. Марченко. "Телевизионный театр". М., 1978, стр. 17-18

bədii şəkildə ifadə etmək mümkündür. Sənədli həyat materialının bədii şəhi publisistik tamaşaların dramaturji əsasında dayanır. Gündəlik həyatımızın müxtəlif sahələrində qarşıya çıxan çətinliklərdən, müəmmalardan ekran vasitəsilə söhbət açmaq maraqlı olsa da, ümumiləşdirilmədən və obrazlaşdırılmışdan istifadə etmək vacibdir. Hər hansı bir real hadisənin birbaşa təqdimatı öteri problemin ekranə yol tapmasına səbəb olmaqla yanaşı, şəxsi həyatı və ailəni tədqiqat obyektinə çevirmək də, etik normaları qarşıya qoyduğundan sənədli materialların təqdimatında aktyor oyunundan istifadə etmək məqsədə uyğundur. Sadəcə faktı göstərmək və kimisə tənqid edib təqsirləndirmək etik problemləri meydana çıxarmaqla bərabər, bədii həlldən uzaq bir prosesdir. Kütləvi ekran bir andaca kimisə qaldırıb «ulduz»a çevirmək və yaxud da, yixib sürüyərək məhv etmək qüvvəsinə malik olduğundan insanların taleyini ekranə çıxararkən, müəllif yozumu müsbət ideyalara xidmət etməlidir. Şübhəsiz ki, yüksək ideya naminə cəmiyyətdəki neqativ halların ifşası və tənqidində etik normaları nəzərə almaq cərrahın xəstənin möhtəviyyatını və yaxud naməhərəm yerlərini görməmək üçün əməliyyatdan imtina etməsinə bənzəyir.

Əsrin əvvellərində Azərbaycanda mövcud olmuş ədəbi mühit Molla Nəsreddin ən'ənələrini yaradaraq tənqidini realizmi inkişaf etdirmiş, qlobal ictimai problemlərin qabardılması ilə məşğul olmuşdur. Bugünkü sənədli ekran publisistikasının isə, hadisəsiz məişət problemlərindən kənara çıxa bilməməsi təəssüf doğurur. Məişət problemlərini bəşəri mövzuya çevirmək üçün materiala müəllif münasibəti bilavasitə hadisəlilik prinsipi üzərində bərərar olmalıdır. Təqdim olunan sənədli kadrların baxımlılığı bilavasitə onların müəllif tərəfindən tapılmış dramaturji strukturundan asılıdır.

5. SƏNƏDLİ VƏ ELMİ-KÜTLƏVİ KİNOFİLMİN SSENARİSİ

Sənədlə filmde mövzunun formalaşması üçün müəllif yozumuna xidmət edən «hadisəli qəhrəman»ın olması vacibdir. Sənədlə kinonun dramaturji modelində riyazi montaj prinsipi dayandığından müəllif yozumu bütün hallarda subyektiv karakter daşıyır. Montaj prinsipi ilə yanaşı, strukturda bədii təxəyyülün iştirakı bu subyektivliyi təsdiq edir. Əslində, sənədlə film ssenarisinin dramaturji modelində emosiya deyil, fikir və drama mövzu istiqamətini yaradır. Emosional funksiyası isə, faktın şəhadətnaməsi olan sənəd öz üzərinə götürə bilir. Dramaturji əhəmiyyət daşıyan sənədlərin qarşılumasında hadisəliliyin təsdiqi və yaxud inkarı yaransa da, sənədin—faktın özündən daha artıq mə'luma-ta malik şəxsin hadisəliliyə cəlb olunması mövzu və eks mövzu ziddiyəti meydana çıxara bilir. Mövzu daxilində fəaliyyət göstərən qəhrəmanın mə'nalı, ifadəli sifətə malik olması belə əhəmiyyət daşıyır. Dəyişken dramaturji vəziyyətlərə reaksiya verə bilən ifadəli sifet hiss və həyecanların güzgüsü kimi kadrdaxili dramatizmi qüvvətləndirir. Bu dramatizm ziddiyətli şəkildə inkişaf edərək, ekran təhkiyəsində fikrin plastik inkişafını get-gedə artırır. Gülən insanın ağlaması, ağlayan insanın gülməsi kimi effektlər dramatik vəziyyətləri eks etdirməklə, faktı fabula istiqamətinə yönəldir. Xarakterlərin açılması və təsvir təhkiyəsinin dramaturji inkişafı müəllif yozumuna xidmət etdikdə, əhəmiyyət kəsb edir. Müəllifin fərdi üslubu problemi və psixoloji portreti tədqiqat obyektiñə çevirdikdə, bədii ümumiləşdirməyə şərait yaranır. Xarakterin dramaturji vəziyyətin yaranmasına xidmət etməsi təbii olsa da, dramaturji strukturun yalnız xarakteri nümayiş etdirməsi lüzumsuzdur.

Psixoloji cəhətdən mükemmel şəkildə e'mal olunmuş təkrarsız, fərdi xüsusiyyətlərə malik personaj xarakter ya-

rada bilir. Xarakter dramaturji hadisələrin təzyiqi altında yaranan və müəyyən olunan etik mənsubiyyətdir. Xarakter əməldə — fealiyyətdə açıldıqından süjet kompozisiyanın özündən doğmalıdır. Bu baxımdan, dramaturji vəziyyətin tə'sirilə qorxaq personajın qəhrəmanlıq göstərməsi, şən, zaraftıcıl, cani olması maraqlıdır. Kult halında — əməldən fealiyyətdən kənar xarakter təqdimatı dramaturji strukturda əhəmiyyəti ola bilməz. Sözlər — dialoqlar isə xarakterlərin cilalanması prosesində əhəmiyyət daşıya bilir. Hadisəlilik-lə bağlı olan və janr çərçivəsində fealiyyət göstərən sözlər qəhrəmanın xarakterini açsa da, bədiilikdən və obrazlılıqdan uzaq, açıq şəkildə ideyaya xidmət edən sözlərlə xarakterdən uzaqlaşa bilirlər. Nəzərə almaq lazımdır ki, bila-vasitə fərdi üslubla bağlı olan müəllif təhkiyəsi əsərdə müəllifin belə xarakterini üzə çıxara bilər. Orson Uells bu barədə belə yazır: «Ölüm qabağı insanın özünü necə aparması onun xarakterini müəyyən edir. Ən qəddar oğru və ya fırıldaqçı belə xarakterə malik ola bilər. Otellonun xarakteri var, Maqbetin yox. Maqbet böyük personaj deyildir, böyük pyesdir. Şekspirin «Romeo və Cülyetta» pyesində biz gərgin anda müəllifin — Şekspirin xarakterinin meydana çıxdığının şahidi oluruq. Cülyettanın öldüyünü bilən Romeo «Ulduzlar, mən sizi döyüşə çağırıram» deyir, bu sözlər Romeo'nun deyil, Şekspirindir¹. Müəllif təhkiyəsinin qəhrəmanın dililə təqdimatı oxucuya - tamaşaçıya müəllifin qəhrəmana münasibətini sezməyə imkan verir. Və müəllifin xarakterik cəhətləri qismən də olsa qəhrəmanda özünü göstərir.

Ədəbiyyatda və incəsənətdə xarakterlər portret şəklinde təqdim olunsa da, kinodramaturgiya ayrı-ayrı sahəlində portretlərin təqdimatı fərqlidir. Təsviri sənət sahələrində — rəssamlıqda və heykəltəraşlıqda olduğu kimi, sənədli kino ssenarisində də portret həyatdan götürülmüş canlı modeldən, naturadan, orijinaldan ibarətdir. Oyun filminin sse-

¹ Орсон Уэллс. «Статьи, интервью, сценарии». М., 1990, стр. 48.

narisinde isə portret, nəsrde və pyesdə olduğu kimi ümumişdirilmiş «prototip» əsasında yaradılır. Təsviri sənətin tə'sirile sənədli kinodramaturgiyada portret janrı sayılsada, ədəbiyyatda—nəsrde və pyesdə olduğu kimi bədii oyün filminin ssenarisində portret dramaturji strukturun elementi kimi əsərin obrazlı sistemini eks etdirir. Ədəbiyyat nümunəsi kimi ssenarıda yaranan psixoloji portretlər sadəcə insanın xarici görkəmini təsvir etmeklə kifayətlənmir, xarakteri, fikri və əməli fəaliyyəti, yəni insan şəxsiyyətini dramaturji hadisənin inkişafı daxilində təqdim edir. Şəxsiyyətin təzahürü insanım münasibətlərin yaranmasına və formallaşmasına səbəb olur. Yalnız şəxsiyyətlərin ünsiyyəti dia-loq yarada bilir. Ən qızğın parnoqrafik münasibət belə ünsiyyət sayılmaya biler. Hər hansı bir erotik fotoportretdə belə çılpaqlıq ilk növbədə anatomik xarakter daşıyaraq insanın sıfetinə, simasına, şəxsiyyətinə deyil, bədənинə — anatomiyasına aid olur. Və həmin adamın sıfeti və şəxsiyyəti name'lum qalır. Odur ki, simasız, xaraktersiz heyvani portretlər erotikdan uzaq olaraq, əsasən parnoqrafiya mövzusunu əhatələndirir. Burada iştirakçıların name'lumuğu və insani hisslerdən əsər-əlamət olmaması onların dramaturji strukturda iştirakına mane olur.

Sənədli dramaturgiyada portretin mifləşdirilməsi əslində onu insanı xüsusiyyətlərdən uzaqlaşdıraraq kütlələrə təqdim edir. Hər bir dövrə kütłəvi ünsiyyətin xüsusiyyətləri ilə bağlı ictimai üslubun mövcudluğu liderləri öz imiclərini, obrazlarını qorumaq üçün ictimai üslubla ziddiyətə girməməyə vadar edir. İctimai üslub liderdən narazı kütłə ilə ünsiyyətə girməməyi tələb edir və yaxud bu ünsiyyət evvelcədən teatrallaşdırılır. Kütłəvi informasiya vasitələrinin köməyiylə liderin mifə çevriləsi siyasi həyatın reallığıdır. Mifləşdirmənin en qorxulu cəhəti ondan ibarətdir ki, mif gerçəkliliyə daxil olmaqla cəmiyyətdəki insanları yaxışılara və pislərə, özünükülərə və özgələrə bölür. Mifləşdirilmiş lider olan yerdə isə hər hansı demokratiyadan söhbət gedə bilmez.

Sənədli ekran dramaturgiyasında portretlər xarakterik cəhətləri özündə cəmleyən tipaj şəklində təzahür etse də, oyun dramaturgiyasında yaradılmış obrazın tipaja çevirilməsi üçün çəkiliş prosesində aktyorun xarici görünüşünə əl gəzdirilir; geyimdən, saç formasından və portret qrimində istifadə olunur. Zahiri görünüş personajın mə'nəvi həyatını və şəxsiyyət cizgilərini eks etdirməklə yanaşı onun xarakterik cəhətlərini də göstərə bilir. Nağıl və tarixi kinosenarilerdə zahiri görünüşün və geyimin təsviri dramaturji strukturun ifadə vasitəsində mühüm əhəmiyyət daşıyır. Müasir bədii oyun kinossenarilərində personajın, sənədli film ssenarilərində tipajın zahiri təsviri obrazın psixoloji portretə çevrilmesinə xidmet edərək, audiovizual təhkiyədə aparıcı mövqedə durur.

«Təsviri sənətdəki portredən fərqli olaraq ədəbiyyat personajın xarici görünüşünün, onun əməl və fəaliyyətinin sözə təsvirini nəzərdə tutur. Bu baxımdan, ekran portreti ədəbi portretə yaxın olsa da, ondan fərqli olaraq modelin dəqiq görümlü təsvirini verə bilir. Bu təsvir rəssamlıq və heykəltəraşlılıqdakı kimi statik olmayıaraq zaman daxilində inkişaf edən dəqiq təsvirli və sözlü-səsli obrazın sintezi şəklində təqdim olunur».¹ Sözlü-səsli obrazlar sistemi kimi mövcud olan psixoloji portret dünyəvi problemlərlə əhatə-ləndikdə dramaturji strukturun bütövlüyü yaranır və müəllif yozumuna xidmet edir. Portretlərin dramaturji strukturda iştirakı olmadan belə yaranan ssenarilər qeyri-oyun kinosunun elmi-kütləvi film janrlarında meydana çıxa bilir. Bu janrlarda portretsiz problemin şəhri mozaik dramaturji struktur şəklində təzahür edərək süjet xətti olmadan belə keçinə bilir. Elmi-kütləvi kinonun mozaik dramaturji struktur problemlərin ziddiyətindən yarandığı halda, sənədli dramaturgiyada hadisələrin mərkəzində canlı insan dayanır və bu filmlərin janr istiqaməti portretə aparıb çıxarıır. Problemsız portret tamaşaçı marağına səbəb olmadığı kimi portretsiz problem də onun diqqətini çəkmir, odur ki,

¹ М.И. Андronикова. «От прототипа к образу», М., 1974, стр. 11.

bə'zi müəlliflər problemlər ziddiyətinin günahkarı və ya-xud qurbanı kimi psixoloji portretdən istifadə edərək janr çəşqinqılığı yaradırlar.

Sənədli və elmi-kütləvi kimi qeyri-oyun kinodramaturgiyası hər hansı bir mövzunu ehət etmək iqtidarında olaraq real həyat hadisələrinin eks olunmasında oyun filminin dramaturgiyasından belə geniş imkanlara malikdir. Qeyri-oyun filminin dramaturji strukturunun yaranma prosesi və nəzəri əsasları mürəkkəb bir yol keçsə də, imkanları tam şəkildə açılmamışdır. Qeyri-oyun filminin ssenari müəllifi səsioloq-psixoloq kimi gerçəkliyin müəllif yozumunu təqdim etsə də, real həyat materialının dramaturji struktura tabe etdirilməsi formallaşmış fərdi üslub tələb edir. Bu fərdi üslub, müşahidə, reportaj metodları ilə bədii texniki cəhətdən icra olunsa da ictimai-sosial üslubu müəyyən edən dəqiq janr tə'yinatına malik olması vacibdir. Odur ki, qeyri-oyun kinosunun dramaturji strukturunda mövzunu təcəssüm etdirən faciə, komediya kimi qədim janrlara yer verilməsi və formaca qeyri-oyun kinosunun strukturuna cavab verən hekayə janrına üz tutulması vacib sayılır. Bununla belə, sənədli hekayətin dramaturji strukturunun modeli olan ssenarinin imkanları hələ də nəzəri cəhətdən tam şəkildə öyrənilməmişdir.

Sənədli kinoda hekayət, tarixçə qurmağı bacaran Latviya ssenariçisi H.V.Frank bu barədə yazır: «Nə vaxtsa də-nizçilər dahi Ptolemeyin tərtib etdiyi materiklərin və okean-ların təxmini xəritəsilə üzürdülər. Qeyri-oyun filminin ssenarisi də bu xəritəyə bənzeyir»¹. Bu ssenarilər təxmini süjet xəttini təxmini eks etdirse də, ideya daşıyıcısı olan müəllif yozumu əvvəlcədən dəqiq müəyyən olunur. Qeyri-oyun filmi ssenarisində qəhrəmanlar və problemlər düşünlüb tapılmış, onlar real həyatdan götürülür. Bədii oyun ki-no dramaturgiyasından fərqli olaraq, burada hadisələr qurulmur, real həyatdan axtarılıb tapılır. Çəkiliş zamanı əvvəlcədən düşünülmüş hadisələr deyil, həmin anın gerçek

¹ Г.В. Франк. «Карта Птолемея», М., 1975, стр. 5.

hadiseleri bu dramaturgiyanın əsas tikinti materialını təşkil edir. Oyun kinosu kimi sənədli və elmi-kütləvi kino da bədii təxəyyülün məhsulu sayıldığından bədii kino sayılır. Dünya kino dramaturgiyasında aktyorların iştirakı ilə çeki-lən saysız-hesabsız sənədli və elmi-kütləvi filmlər, fakta və real həyata əsaslanaraq, özlərini oynayan şəxslərinin iştirakı ilə yaranmış oyun filmləri mövcuddur. Televiziyanın yaranışından əvvəl istehsal olunan sənədli və elmi-kütləvi filmlər, informasiya, tədris, eyləncə kimi üç əsas funksiyani yerinə yetirərek fəaliyyət göstərirdilər. Eyni zamanda bu filmlərin içərisində insanın və mühitin qarşılıqlı əlaqələrini, sosial ifadesini müəllif mövqeyindən təhlil edib göstərən, filmlərə də rast gəlmək mümkündür. Sənədli filmlər o zaman həmişəyaşar olur ki, həyat hadisələrini, gərgin vəziyyətləri, maraqlı insan portretlərini özündə əks etdirə bilsin. Elmi-kütləvi filmlər isə yeni elmi texniki tərəqqilə bağlı problemləri araşdırırdıqda maraqlıdır. Bütün bu sahələrdə gerçəkliyə müəllif münasibəti aparıcı mövqe tutduğundan təhlil prinsipi cəmiyyətə insanlar arasındakı əlaqələri əks etdirdikdə mövzu dairəsi sosial, xarakterlərin münasibətlərini əks etdikdə isə psixoloji olur. Nəzərə almaq lazımdır ki, gerçəkliyə əsaslanmış ekran materialı hər hansı bir mövzu dairəsində xronikallığı qoruyaraq tarixin müəyyən dövrünü obyektiv şəkildə əks edə bilir. Mövzu, struktur, üslub və janr tipologiyasının əvvəlcədən kağız üzərində əksini tapması kinossenarinin mövcudluğunu deməkdir. Mükəmməl ssenari isə gelecek filmin ideya bədii cəhətlərini kağız üzərində əvvəlcədən modelləşdirə bilən ədəbiyyat sahəsidir ki, iqtisadi qanunlar əsasında o öz dəyərini hazır mala-filmə verən dövriyyə vasitəsi hesab olunur. Ssenarıda hadisələr və qəhrəmanlar arasında qurulmuş münasibətlər sistemi dramaturji ziddiyyətlərdən doğan hadisəlilik yarada bilir. Bu dramaturji strukturda hadisələrin düyüünü, zirvəsi və açılışı ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ümumi qanunlarına tabe olduqda tamaşaçını öz arxasında apara bilir. Bunun üçün fabulalığın daşıyıcısı olan faktların epizod daxilində belə, məntiqə

əsaslanan gözlənilməz hadisələri hesabına öz daxili alqoritmine malik olur. Beləliklə, həyat materiallarının dramaturji qanunları əsasında təşkili, süjet istiqamətində qurulması, hadisələrdə açılan ziddiyətlərin tapılması dramatik vəziyyətlər yarada bilir. Şübhəsiz ki, sənədli və elmi kinonun dramaturji strukturu müəllif fantaziyasına əsasla bil-mədiyindən, burada mükəmmel ədəbi süjetdən söhbət gedə bilməz. Müəllif ssenarinin yazılışı prosesində süjet xəttini nə qədər dəqiqliklə qursa da, həyat hadisələrini əvvəlcədən proqnozlaşdırmaq mümkün olmadığından, çəkiliş anındakı real vəziyyət bu süjet xəttinə uyğun gəlməz. Müsahibələr belə ssenaridə yazılısa da qəhrəmanlar çəkilişdə mütləq başqa sözlər deyəcəklər. Müəllifin əvvəlcədən görüb yazdığı hadisələr həmişə keçmiş zamanda qalır, çəkiliş anındakı hadisələr isə həmin anın-indiki zamanın məhsuludur. Onda belə çıxır ki, müəllifin yazdığı ssenari ən'ənəvi dramaturji qanunlara uyğun gələn ssenari çəkilişə qədər köhnələrək qeyri oyun filmi üçün yaramır. Yalnız gelecek hadisələri proqnozlaşdırıb ilən və hadisələrin modelini müəllif yozumuna xidmət etdirən dramaturji sturuktur iş planı, sxem kimi qeyri oyun filminin ilkin ədəbi ssenarisi hesab oluna bilər. Deməli, daimi hərəkətdə olaraq dəyişən həyatı əvvəlcədən ssenariləşdirmək deyil, bədii cəhətdən qurmaq-planlaşdırmaq mümkündür, çünkü real həyatı nə qədər dəqiq dramaturji əsaslarla ssenariləşdirən bu filmin çəkilişi o qədər də çətinləşər. Sənət aləmində gerçeklik müəllif yozumuna tabe olaraq hər hansı bir ictimai vəziyyəti, problemi tədqiq edir və ümumiləşdirərək obyekti, fakturani, sənədləri ideyaya çevirərək bu yolda elmi üslublardan istifadə edir.

Sənədli ssenaridə mövzu, struktur, üslub və janr öz əksini taparaq müəllif yozumunu ilkin modeldə eks etdirir. Çəkiliş meydanında isə müəllif ssenarini təsvir təhkiyəsinin — kamerası və mikrofonun köməyiylə yazır. Ssenarının son variantını isə montaj masasında yiğilmiş audiovizual struktur müəyyən edir. Sənədli film dramaturji strukturunda

gerçekliyin müəllif yozumú hesabına fakt hadisəyə çevirilir. İntensiv dramaturji strukturda hadisələrin qaynar nöqtəsinə atılmış sənədli qəhrəmanın kamera ilə müşahidəsi dramaturji gərginliyi tə'min edir. Bu strukturun təsvir təhkiyəsində mikrofonla yaradılan söz təhkiyəsinə belə ehtiyac qalmadığından sözlər sadəcə estetik funksiya daşıyır. Çekiliş zamanı mikrafona verilən cavabin təsvir təhkiyəsinə mane olduğunu və nadir hallarda həqiqətə uyğun gəldiyini nəzərə alaraq peşəkar müəlliflər bu üslubdan imtina edirlər.

Səsli kino yarandıqdan sonra sənədli və elmi-kütləvi ssenarilerin dramaturji strukturunda illüstrativ təsvir materialını müşayət edən diktör mətni mühüm yer tutdu. Müxtəlif janrlarda sinxron müsahibələrdən də, istifadə olundu. Təəssüfə qeyd etmək lazımdır ki, diktör mətnləri və sinxron müsahibələr səlist, rəvan olsalar da sün'ilikləri ilə seçilir və dramaturji yükü çəkə bilmirdilər. Dramaturji vəziyyətləri, mühiti və xarakterləri açaraq hadisələri arxasında aparan diktör mətni və sinxronlar nadir hadisəyə çevrildi. İş o yerə çatdı ki, diktör mətni ilə yanaşı sinxronlar belə əvvəlcədən müəlliflər tərəfindən yazılaraq ekran qəhrəmanlarına əzbərlənir və hətta bəzən studiyanın səsyazma pavilyonlarında sonradan aktyorlar tərəfindən səsləndirildi.

Bununla belə səsin hesabına qeyri oyun - sənədli və elmi-kütləvi kinossenarilər də publisistik ədəbiyyat nümunəsinə çevrildi. Kinodramaturq müşahidə, reportaj və bədii təxribat üsulları ilə sosioloq-psixoloq kimi həyat materialını araşdırmaq imkanına malik oldu. İnsanın və mühitin qarşılıqlı əlaqələrini, sosial ifadesini müəllif mövqeyindən təhlil edib göstərən, sənədli və elmi-kütləvi kinossenarilərdə həyat hadisələrini, gərgin vəziyyətləri, maraqlı insan portretlərini və elmi keşfləri eks etdirmək mümkün oldu. Gerçekliyə əsaslanan xronika materialı tarixin müəyyən dövrünü obyektiv eks etdirməklə yanaşı müəllifin təhlil prinsipi əsasında cəmiyyətlə insanlar arasındakı əlaqələr sosial psixoloji həllini tapdı. Beləliklə həyat materiallarının dramaturji qanunlar əsasında təşkili, süjetin qurulması, hadisələrdə

açılan ziddiyetlerin taptılması dramaturji strukturda ön plana keçdi. Müəllif yozumuna tabe olan gerçeklik ictimai vəziyyətin, problemin bədii həllini ümumiləşdirərək obyekti, fakturani, sənədləri ideyaya çevirməklə elmi üslublardan istifadə etdi. mə'lum olduğu kimi elmde real həyatın eşyaları ya alimin laboratoriyasına köçürürlər ya da ki, təbiətin özü bu laboratoriyadan ibarət olur. Qeyri oyun kinodramaturgiyasında isə təhlil sistemi bədii qanunlara tabe olduğundan ssenari elmi-tədqiqat planı ilə uyğun gelir. Təbiət elmlərində gerçekliyin eks olunmasının modeləşdirilmə adlı maraqlı bir elmi üslub vardır. Bu və ya digər təbiət hadisəsinin modelini yaradaraq onun material və ideal elementlərini kığıldılmış formada bu modelə köçürərək el altında olan təhlil obyektinə çevirmək və onu obyektiv görün nöqtəsinə getirmek. Model gerçekliyin xarakterik cəhətlərini eks etdirən nüsxə olduğundan, modelin eks etdiridiyi gerçekliklə tam şəkildə uyğunluğu bir o qədər də vacib saylır. Qeyri oyun filminin ssenarisi də tədqiqat üçün seçilmiş real həyatın modeli olduğundan onun bu hayatı güzgü kimi dəqiqliklə eks etdirməsi vacib deyildir. Əgər belə olardısa bu ssenari müxtəlif səhnələr və detallar yığınından ibarət olardı. Onda bu nəticəyə gəlmək olar ki, qeyri-oyun kinossenarisi gerçekliyin modeləşməsi hesabına yaranan müəllif yozumunun sintezindən ibaretdir.

Sənədli kinossenari qəhrəmanla müəllifin tanışlığından, ünsiyyətindən sonra formalasşa da, çəkiliş anında «kamera ilə yazılır». Çəkiliş anındaki «yazılış»ın ilkinliyini qorumaq üçün ssenari hazırlığı ərefəsindəki tanışlıqdan, ünsiyyətdən qaçmaq qəhrəmanı dolayı yolla başqalarından öyrənmək vacibdir. Çəkiliş zamanı geniş yayılmış müşahidə üsulunun həyata keçirilməsi üçün kameranın və ya çəkiliş anının gizlədilməsi, yaxud qəhrəmanın kameraya öyrədilməsi də sınañmış yoldur. Bu prosesdə müəllifin yaranacaq şəraiti əvvəlcədən duyması və dramaturji vəziyyətlərin yaradılması vacibdir. Xarakterin açılmasına xidmət edən təkrarsız hiss-həyecanların ekranə gətirilməsi üçün persona-

jin gərgin hadisənin mühitinə daxil edilərək kamera ilə müşahidə olunması da səmərəli nəticə verir.

Qeyri-oyun dramaturgiyasında geniş yayılmış yaradıcı təxribat və yaxud təhrik üsulu etik əxlaqi normalarla kəsişsə də, yaradıcı eksperiment kimi tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. Müxtəlif etik əxlaqi normalardan yan keçmək üçün qeyri-oyun kinossenarilerində yaradıcı təxribat üsulu aktyor oyunu ilə əvəz oluna bilir. Lakin real insanın psixoloji vəziyyətinin tekrar olunmazlığı ən professional aktyor oyununu belə kölgədə qoymuşdan etik əxlaqi və normalara məhəl qoymamaq məsləhətdir. Necə ki, xəstənin həyatını düşünen peşəkar cərrah üçün bu normalar yox dərəcəsindədir. Nəzərə almaq lazımdır ki, yalnız yüksək humanist amallara xidmət edən müəllif yozumu bəşəri problemin bədii həllini vərə bilər. Sənədli kinossenari ilə tanış olmuş gələcək qəhrəman artıq kamerası qarşısında aktyorluq etməyə başlayır və adəten bu peşənin öhdəsinən gələ bilmir. Odur ki, dramaturji strukturun və ideyanın qəhrəmandan gizlənilməsi vacibdir, çünkü eks halda sənarıle tanış olmuş sənədli personajın aktyorluğu hadisələri sün'lişdirir. Etik əxlaqi normaların nəzərə alınması tarixin sınağından çıxmış, faciə və komediya kimi əbədi janrların sənədli kinossenaride özüne layiqli yer tutmasına mane oldu. Mənafeləri toqquşan hər iki tərəfin həqiqətindən doğan faciəvilik və ictimai xarakter daşıyan komik vəziyyətlər kinossenarilerdə bədii həllini tapmadı. Sənədli kinossenariinin dramaturji strukturunda mübarizənin xarakterini müəyyən edən ziddiyətin təzahür forması olan problemləri iki qrupa ayırmak olar; olum-ölüm, sevgi-nifrət kimi əbədi ailə-məişət və sosial qayğıları eks etdirən dövrü problemlər. Problemin bədii həlli müəllif yozumunda şəxsin, müəyyən bir qrupun, partianın, dövlətin, milletin və yaxud daha geniş mə'nada bəşəriyyətin mə'nafeyinə xidmət edə bilər.

6. TELEPUBLİSİSTİKANIN MAHİYYƏTİ

Modernizm özünün ilkin formasında 60-cı illerin sənət və ədəbiyyatında rüşeym halında meydana gəldi. Kosmosu fəth edən bir dövlətin yaratdığı ümumbəşəri xofla bu dövlətin dayağı olan əməkçi insanın çəkdiyi maddi korluq dövrün en böyük ziddiyəti idi. İnsan mə'nəviyyatının maddi aləmlə toqquşduğu anların təsviri modernizmin əsas dramaturji ziddiyyyətini təqdim etdi. Bu dramaturji ziddiyyyət-də insan təxəyyülü maddi aləmi ilkin həndəsi fiqurların da-rısqal məkanda yaratdığı təzyiq şəklində qəbul edir. Bu mühitdə rənglər ləkələr, süjetlər, tarixçələr isə fragmentlər kimi yaddaşa həkk olunur. Ətraf mühitin konseptualizmə xas obyektiv qavrayışının eksinə olan insanın və yaxud hər hansı bir canlılığın gözü ilə təsviri — subyektiv qavrayışın reallığı modernizmin əsasında dayanır. Subyektiv təsvir təhkiyəsi ruhi-mifoloji görüm kimi obrazlar aləminin mə'nəvi qidaya çevrilməsinə və sənətkarın fərdi üslubunun for-malaşmasına şərait yaradır. Modernizmin dramaturji struk-turu mütləq realizmin kobud publisistikasını və təsvir natu-ralizmini inkar edir. Modernizmdə fərdi üslub bədii ifadə vasitələrinə xidmət edərək reallığı sənət istiqamətinə yönəldir. Fərdi üslubun ön plana keçməsi müəllifi təsdiq edə-rək avanqardizm hesabına reallığı kosmik düşüncə tərzinə qoşur. Şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində belə modernizm elementləri mövcuddur. Hoqqa tamaşalarında oyun elementlərinə əlavə olunan oyuncu mətni əslində, yozuma xidmət etmədiyindən modernist mətn hesab oluna bilər. Modernizm tarixi dövr ərzində formalaşmış cəmiyyət kon-sepsiyasına daxil ola bilmədiyindən, xeyir və şər qarşıdur-malarında iştirak etmədiyindən mədəniyyət sisteminə yad-dır. Bu baxımdan, modernizm bəlkə də, mədəni və texniki sivilizasiyanın özüne qarşı bir üsyandır. Modernizmin daim

hərəkətdə olan dinamikası hər hansı bir mədəniyyət sahəsi üçün tikinti materialı olmadığından dünyəviliyə, insanlılığı, ilkinliyə, təbiiliyə yaxındır. Televiziyanın təqdimat principi dramaturgiyanın ən'ənəvi xronoloji düzümnü dağdıraraq mozaik struktur əsasında qurulduğundan modernizmə arxalanır. Mozaik dramaturji model emosional – insan qavrayışına yaxın olduğundan yuxular, xeyallar, fantaziyalar hesabına keçmiş və gələcəyi özündə birləşdirə bilir. Modernizmin əsasında dayanan mozaik audiovizual təhkiyə insan düşüncəsinin müxtəlif məqamlarını paralel təqdim edərək çətin, dəqiq və xüsusi obrazlı dünya yaradır. Hər kəs qavrayışında bu obrazlı aləmə əlavələr edərək, sanki təqdim olunan materialların müəllifliyinə belə şərık olur. Televiziyanın imkanları kompüterin internet imkanları ilə birləşərək, bədii informasiyanın yığıılması və təqdimatı principini eks və paralel istiqamətlərə yönəldə bilir. Tamaşaçı artıq istədiyi mövzunu, programı televiziya ekranına qoşulmuş kompüter vasitəsilə istədiyi anda sıfariş verərək eyni zamanda istehlakçıya – alıcıya çevrilir. Burada milli mədəniyyət sistemi sür'ətli dünyəvi, xüsusən amerika kültəvi mədəniyyət sistemi ilə əvəz olunur. Internet vasitəsilə artıq klipler və reklamlar, televiziya oyunları bir anda dünya ekranlarını əhatə edə bilir. Televiziya dramaturgiyasının çox geniş yayılmış forması olan amerika və latın amerikası seriallarının psixoloji modeli yerlərdə rüşeym halında yetişməkdə olan xırda modellərə tə'sir edərək onları öz arxasında aparır.

7. TELEDRAMATURGIYANIN POSTMODERNİST MAHİYYƏTİ

70-ci illerde ekran kommunikasiyasında digital sənətlərin — telereklam, videoklip estetikası, kompüter oyunları, elektron rok ritminin tə'sirindən kütlələrin audiovizual qarayışında dəyişiklik yarandı. Televiziyanın mövcud olmayan malı belə reklam etmək imkanı fərdlərin bütlesdirilməsinə xidmət etdi. Siyasi, iqtisadi və mədəni aləmdə mə'nəvi haqqı olmayan fərdlerin bütlesdirilməsi sosial xaos yaratdı. Bununla belə, ən'ənəvi dramaturgiyanın və avtoritarlığın tə'sirindən mədəniyyət aləmində formalasılmış ictimai üslub, demokratiyanın formalasdırıldığı peşəkar üslub əvəz etdi. Sanki gerçəkliyi təqdim edən müəllifin toxunulmazlığına zəmanət yarandı. Azadlığını hiss edən peşəkar müəllifin fərdi üslubu meydana çıxdı və bu avanqardizmin yeni mərhəleyə çıxmasında əvəzsiz rol oynadı. Avanqardin bədii təsvirdən imtina edib gerçəkliyin informasiya mahiyyəti ni göstərməsi teledramaturgiyanın mahiyyətini üzə çıxardı. Teledramaturgiyanın strukturu ən'ənəvi bədiliyyin inkarı kimi təzahür edərək, bizim təsəvvür etdiyimiz incəsənət qanunlarını dağıtdı. Ən'ənəvi yaradıcılıq mə'yarının nəzəri mexanizmi uzun müddət televiziyanın dramaturji strukturunu təhlil edə bilmədi. Televiziya digər sənətlərin təqdimatında nəqliyyat vasitəsinə çevriləsə də, paralel olaraq özünün dramaturji strukturunu formalasdırıldı. Digər sənətlərin fraqmental halda bu strukturdakı iştirakı ilə şüurlu suრtdə həmin əsərlərin ilkin modeli inkar edilərək dağıdıldı. Bu özünüməhvetmə prinsipi sənəti kütləviliyə yaxınlaşdıraraq ona dini xarakter verdi. Sənətə xidmət edən peşəkar və fərdi üsluba malik telemüəlliflər — teledramaturqlar dərvish, şaman kimi hər hansı bir ictimai mühitin şərtliliklərinə tabe olmayaraq, yaradıcılıqlarında bütlərə belə istehzalı rişxənddən çəkinmirlər. Bu müəlliflər fəal ünsiyyət xatirinə

hətta cəncəldən, qalmáqaldan belə həzz alaraq dialoji sensasiyalar yaradırlar. Onlar qəsden korlama, gicləmə və özünü keyliyə vurma kimi ən'ənəvi etik normaya uyğun gəlməyən halları peşəkar fəaliyyət üslubuna çevirməyi bacarırlar. Artıq telemüellifin peşəkar üslubu kimi özünü təsdiq etmiş movizm («move» fransızca pis deməkdir) üslubunda hadisələrin özü sanki dramaturji strukturu idarə edir. Bu peşəkar üslub ən'ənəvi qavrayış tərzinə malik adamları dəhşətə getirər də, hadisələrin fragmentallığındə dil və sözə təqdim olunan təhkiyə təsvir təhkiyəsi ilə birləşərək subyektiv gerçekliyin dinamik alqoritmini yaradır. Dağınıq təqdimat, dinamik improvisə və fərdi üslubun ön plana çəkilməsi hesabına yaranan subyektiv gerçeklik postmodernist dramaturgiyanın bütün zümrələri əhatə etməsinə şərait yaradır. Avanqardizmin aid olduğu modernizm elitar və kültəvi mədəniyyəti bir-birindən ayırsa da, postmodernizm bu mədəniyyətlərin sembiozuna çevrildi. Subyektiv gerçeklik konkret məkan, zaman çərçivəsinə sığışa bilmədiyindən, hər hansı bir cəmiyyət qanunlarının yaratdığı mədəniyyət sistemini tabe ola bilmir. «30-cu illərin aviatoru Houard Hyunun qütb üzərindən uçuşu zaman anlayışının şərtiliyini təsdiq etdi. Atomun bölünməsi maddiləşmiş məkan anlayışının şərtiliyini sübut etdi. Yeni elmi biliklər və texniki proqres incəsənətdə avanqard üslubu kimi əsrin əvvəlində modernizmin ilk qaranquşu oldu»¹.

Modernizmi məqsədyönlü şəkildə məhv edən sosrealizmdən sonrakı keçid dövrünün qarşıq demokratiya və passiv anarxiya, müstəqillik dövrünün liberallıq mühiti postmodernizmin ictimai üslubunun formalaşmasına şərait yaratdı. Tarixi dövr ərzində formalaşmış mədəniyyət sistemi öz ən'ənəvi dəyərlərini itirdiyindən elmi-texniki tərəqqi nəticəsində yaranmış televiziya dramaturgiyasının mahiyətindən gələn modernizm özünəməxsus əsas üslubu meydana çıxarır. Artıq televiziyanın yaratdığı modernizm «poste» (fransızca televizor) sözü ilə birləşərək, postmo-

¹ А. Плахов. «Легкость самообмана». ж. «Искусство кино». № 10-90. стр. 38.

dernizm üslubunu təsdiq etmişdir. Ədəbiyyatşunaslıqda poststrukturalizm kimi dramaturji strukturun tədqiqatında geniş şəkildə istifadə olunan «postmodernizm» termini televiziya dramaturgiyasının əsasında dayanır. Audiovizual informasiya vasitələrinin şüura və mə'neviiyata tə'siri poststrukturalist dramaturji model hesabına feallaşır. Kompuuter qrafikası vasitesilə təsvir strukturunun dağıdılması və yenidən müxtəlif variantlarda yiğilması sistemi audiovizual təhkiyənin dramaturji modelini programlaşdırmağa imkan verir. Və canlı insan fantaziyasını məhdudlaşdırıran standart steriotipli dramaturji model müəllif məvhumunu arxa plana atır. «R.Bart, M.Fukon, J.Derrida kimi poststrukturalistlərin müəllifin «ölümü», «itməsi», «dağınçılığı» fikirləri felsefi metafora olsa da, həyatı əsaslardan məhrum deyil»¹. Kommunikasiya ekranında virtual reallığın sublimasiyası müəllifin qurduğu dramaturji strukturun təqdimatını tanınmaz edir. Amerika ədəbiyyatşunası İ.Xasanın postmodernizmə şamil etdiyi «dünyəvi reallığın kanon və konstruksiyasının dağıdılması» qeyri-müeyyənliyi və fragmentallığı karnaval estetikasında nümayiş etdirərək dünyəvi reallığa ənənəvi münasibəti dağıdır. Bu fragmental strukturun karnavallığı dəbdəbəyə istehza edərək, parodiya janrında qüsuru və çatışmazlığı məqsədönlü şəkidə yamsılayıb elə salır.

Postmodernizmin yaratdığı mozaik dramaturji modeldə müxtəlif üslublu, janrı hazır sənət əsərləri efridə öz arxaiqliyini qorumaqla yeni müəllif yozumuna xidmət edə bilir. Sosrealist mədəniyyətin ideoloji təbliğat xarakterli əsərləri belə yeni dramaturji təqdimatda qatı ironiya-kinayə elementləri daşıya bilir. Əslində, televiziya kommersiyasına xidmət edərək, təbliğatdan uzaqlaşan mozaik dramaturji modeldə hər hansı bir informasiya ilk növbədə əmtəədir — satlıq üçün maldır. Sərbəst studiyaları idarə edən kommersiya faktoru kütləvi mədəniyyətin hərəkətverici qüvvəsi olduğundan, əsas məqsəd hər vasitə ilə tamaşaçını ekrana

¹ B. Иббулис. «От модернизма и постмодернизму», ж. «Вопросы литературы», №9, 1989, стр. 259.

bağlamaqla reklam sifarişlerini artırmaqdır. Reklam süjetinin dramaturji strukturunda mətnin söz halında ikili ekspozisiya kimi audiovizuallığa proyeksiya olunması təsviri qatlaşdırmaqla bədii informasiyada belə klip estetikası yaradır. Klipin dramaturji modeli kodlarla, işaretlərlə məhdudlaşdırılmış məkan, zaman münasibəti yaradır. Bazar iqtisadiyyatına xidmət edən informasiya süjeti nadir rəsm əsərini belə reklamin dramaturji strukturunun ifadə vasitəsinə çevirərek kütłə zövqünə tabe etdirir. Bazar iqtisadiyyatı şəraitində formallaşan kütłə zövqü mükəmməl dramaturji struktura malik reklam süjetini mə'nəvi qida kimi qəbul edə bilir.

Postmodernist dramaturgiya müxtəlif sənət sahələri arasındaki sərhədləri dağıdaraq onların ifadə vasitələrini, üslub və janr imkanlarını özündə cəmləşdirən universal «metodil» yaradır. Postmodernizmin geniş yayılmış peşəkar üslublarından biri olan nihilizmdə özündən müstəbeh müəllif daxili və yaradıcı azadlığına araxalanaraq, artıq formallaşmış yüksək dəyərləri inkar edir. Nihilist müəllif inkar prosesinden məğrurluq duyaraq, özünü sənətkar kimi təsdiq edir, eyni zamanda, daxilən haqsız olduğundan əziyyət çəkir. Sosial-məişət aləmindən uzaqlaşmış nihilist müəllif özünə sanki yerlə göy arasında qeyri-müəyyən bir mövqe seçərək hadisələri seyr edir. Nihilizmin tam əksi olan konseptualizmdə isə daim özünə şübhə ilə yanaşan müəllif sosial-məişət aləmindən kənara çıxmayaraq, çox zaman ifrat naturalizmə yuvarlanır. Konseptualist müəlliflər təsdiq olunmuş mə'nəvi dəyərləri mədh etsələr də, peşəkarcaşına işlənmiş və çoxluq tərefindən qəbul edilən əsərlərlə fəxr edə bilərlər. Bu əsərlərin xarakterik cəhəti onların ən'ənəviliyində olduğundan, onlar haradasa öz sələflərini təkrarlayaraq indiki zamanı və gələcəyi unudub keçmişlə məşğul olurlar. Konseptualistlərin əsərlərdə dil üslubunun köhnəliyi və bəsitliyi nəzərə çarpır və hadisələrin səthi təqdimatı mahiyyət daşıyıcısı olan obrazların yoxluğununa getirib çıxarıır. Odur ki, əsasən öz dövrünü yaşamış ideyalara xidmət

edən konseptualizmdə müəllif peşəkar üslubdan məhrum olur.

Proqressiv mərkəzləşməyə yönələn kütləvi düşüncə tərzi amerika azadlığı və demokratiyası istiqamətində formalalaşaraq daha çox informasiyaya malik postmodernist şəxsiyyət yaradır. Azad seçkini saxtalaşdıraraq nəticəyə tə'sir etmək, bazar iqtisadiyyatını gizli formada idarə etmək mümkün olsa da, demokratianın əsas göstəricisi sayılan söz və fikir azadlığı yalnız televiziya dramaturgiyası hesabına formallaşır. Fikir azadlığı və sərbəst düşüncəyə malik demokratik cəmiyyətdə televiziya dramaturgiyası postmodernizm hesabına siyasi-iqtisadi sahələrə nüfuz edir. Müstəqillik şəraitində kommersiya televiziyanın məhsulu olan sadə informasiya süjetindən tutmuş tamaşa ssenarilərinə qədər bütün dramaturji materiallar siyasi motivlərdən uzaqlaşaraq postmodernist üslubun qanunlarına tabe olur. Postmodernizm kütləvi mədəniyyətin zövqündən irəli gələn detektiv, pornoqrafiya, kütləvi musiqi, tarixi belletristika kimi janrları əhatələndirir. Bu janrlarda artan seriallar, əslində, kütlə beyni üçün saqqız rolunu oynayaraq, ekranı bila vasitə informasiyalandırmaq, maarifləndirmək və eyləndirmək məqsədini güdmür. Kütlə zövqünü oxşaya bilən sosial, məişət, dini mövzuların açıq və yaxud latent şəkildə televiziya dramaturgiyasının strukturunda iştirakı kütləvi mədəniyyətin mahiyyətindən irəli gəlir. Kütləvi ədəbiyyata qarşı duran, azsaylı təbəqə üçün nəzərdə tutulan elitar ədəbiyyatda (saray sənətkarlığının mədhiyyə janrı kimi -A.D) müəllifi şəxsi mənafə düşündürdüyündən, onun yazdığı sənət baxımından bə'zən öz «qəhrəman»ına belə maraqsız görünür. Mədhiyyənin ünvanı her hansı bir şəxs, postmodernizmin ünvanı isə kütlələrdir. Bu baxımdan, kütlə üçün yazılmış ədəbiyyat əsl sənətdən mədhiyyə qədər uzaqdır. Televiziya dramaturgiyasının kütlə mədəniyyətinin ardınca gedərək ilk baxışda ictimai siyasetə tə'sir göstərə biləcək qüvvə kimi görünməsi aldadıcıdır. Əslində, müstəqil kommersiya strukturu məhsulunun dramaturji modeli

araba arxasına qoşulmuş at rolunu oynayır və çoxlarının başa düşdürüyü kimi, hər hansı bir siyasi qüvvələrin deyil, bilavasitə qara kütlənin zövqünü oxşayır. Hər vasite ilə özünə heykəl qoyan kütləvi mədəniyyətin tərkib hissəsi olan və kütlə gözündə xırda xallar qazanan bu yalançı struktur hər hansı bir siyasi qarşıdurmada orbitr rolunu oynaya bilməz.

Normal cəmiyyətdə kütləvi mədəniyyət sağlam olduğundan televiziya dramaturgiyası proqressiv sosial sifarişi yerinə yetirərek düşüncə tərzinə tə'sir edir. İnzibati idarəetmə və diktatura şəraitində hakimiyətin, demoktariya şəraitində isə kütlələrin sosial sifarişi yerinə yetirilir. Nobel mükafatı laureati İ.Brodski yazır: «Bizim dövrümüzdə bütün yeni, ister demokratik, isterse də avtoritar sosial-siyasi quruluşlar adamları fərdi ruhdan uzaqlaşdıraraq kütlə sürüsüne yaxınlaşdırır»¹. Bununla belə, hər iki şəraitdə yüksək sənət nümayişində söhbət gedə bilər. Böyük F.M.Dostoyevski öz dövründə qara kütlə üçün psixoloji detektiv və kriminal romanlar yazmaqla məşğul idi və bu janrlarda yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirirdi. Əsl sənət əsərlərinin fikir azadlığı şəraitində meydana gələ bilməsi isə danılmaz həqiqətdir.

Postmodernizmin yaratdığı təsvir təhkiyəsinin parçalanmış güzgü in'ikasına bənzərliyi gerçekliyin özünü deyil, əks parametrini təqdim edir. Postmodernist gerçekliyin yüksilmiş, bərpa olunmuş forması ilkin real gerçekliyi qaytarır bilər. Xırda-xırda cirdiği partitura vərəqindən elinə gelən parçaları yeni düzümde ifa edən bəstəkar Debuccinin yaratdığı musiqinin strukturu subyektiv-postmodernist gerçekliyə yaxındır. Brextin daramaturji modeli ən'ənəvi tamlılığa malik olmasa da, hər bir fragmənt mükəmməl kristal kimi tamlıq haqqında təsəvvür yarada bilir. Postmodernist əsərin dramaturji strukturundakı audiovizual kristallar özlüyündə tamlıq təşkil edərək kütlə şüuruna fəal tə'sir edir. Postmodernist reklam və kliplərin gücü onların hissəciklər-

¹ И. Бродский. «О тирании», ж. «Искусство кино», 1990. № 7-, стр. 8.

lə hücuma keçərək, insan şürurunu şok halına salmaq qabiliyyətindədir. Reklam və klipin dramaturji modelində iştirak etsə də, əlaqəsiz fabula daxilində mövcud olan modernist mətnin elementləri şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinində və hoqqa tamaşalarındaki oyun elementlərinə əlavə olunan oyuncu mətnində iştirak edirdi. Əslində əlaqəsiz fabuladakı bu mətn müəllif yozumuna xidmət etmədiyindən modernist mətn hesab oluna bilər. Bütövlükdə modernizm tarixi dövr ərzində formalaşmış cəmiyyət konsepsiyasına daxil ola bilmədiyindən, xeyir və şər qarşıdurmalarında iştirak etmədiyindən mədəniyyət sisteminə yaddır. Bu baxımdan, modernizm belkə də, mədəni və texniki sivilizasiyanın özünə qarşı bir üsyandır. Modernizmin daim hərəkətdə olan dinamikası hər hansı bir mədəniyyət sahəsi üçün tikinti materialı olmadığından dünyəviliyə, insanlılığı, ilkinliyə, təbiliyə yaxındır.

8. TELEPUBLİSİSTİKANIN DRAMATURJİ MODELİ

Elm daim inkişafda olduğundan burada kəşf dünyəvi xarakter daşısa da, sənət mövcud olduğu məkan və zaman daxilində öz varlığını təsdiq edə bilir. Bu baxımdan, elm dünyəvi olsa da, sənət milli xarakter daşıya bilir. Elmi-texniki tərəqqi ilə bağlı olan teledramaturgiyada adı informasiya süjetinin hazırlanması belə dünyəvi elmi-nəzəri biliklər tələb edir. Artıq televiziya dramaturgiyasının elmi-nəzəri bazası o dərəcəyə çatmışdır ki, onun yaratmış olduğu üslub və janrlar digər qədim sənət sahələrinə tə'sir edərək, bə'zən hətta onları özünə tabe etmək iqtidarındadır. Bu nəhəng kommunikasiya vasitəsi mükəmməl elmi-nəzəri dramaturgiya hesabına bəşəri ideyalara xidmət edə bilir. «Bu gün televiziyanın ictimai-siyasi həyatda rolunu izah etməyə ehtiyac yoxdur. Televiziyanın birbaşalılığı, operativliyi, vizuallığı və əyaniliyi onu ən kütləvi informasiya vəstəsinə çevirmişdir»¹. Televiziyanın görmək və göstərmək imkanı sayəsində gerçəklilik dolayı yolla dramaturji strukturun əsasında dayanaraq müasir insan yaddaşını informasiyalarla zənginləşdirir. Hər kəs öz mədəniyyətini və dün-yagörüşünü təhsili aldığı illərdəki köklü biliklərin inkişafı yolu ilə deyil, ümumi mədəniyyət prosesindəki ayrı-ayrı mədəniyyət elementlərinin tədrici tə'siri hesabına artırır.

İnformasiya süjeti obyektivliyə söykənsə belə, gerçəklilik haqqında tam təsəvvür yarada bilmir. Abraam Molun qeyd etdiyi kimi, «Bu fasilesiz, nizamsız, ifrat və təsadüfi informasiyalarda təzahür edən mozaik mədəniyyət bizi saysız-hesabsız təsadüfi hadisələrin bol-bol təəssüratı ilə doydurmaqla nəsnələrin səthində dayan-

¹ С.А. Муратов. «Видеобум или третья экранная революция». Ж. «Искусство кино», 1987, №1, стр. 98.

mağa və çox da dərinə getməməyə vadar edir»¹. Heyat hadisələrinin inkişafı bizim iradəmizdən asılı olmadı-ğından dramaturji modelsiz informasiya ilə ünsiyət kortəbii xarakter daşıyır. Yalnız maddi ne'mətlər bollu-ğu şəraitində mövcud olan mə'nəvi azadlıq informasiyanın dramaturji modelinin qavrayışına şərait yaradır. Gündəlik ehtiyac cəmiyyətin aktiv düşüncə tərzinə da-ğidıcı zərbə vuraraq müxtəlif sosial təbəqələr və eyni zamanda təbiətlə cəmiyyət arasında ziddiyyətlər yara-dır ki, bu da son nəticədə ictimai qavrayışın kütləşmə-sinə səbəb olur. Deməli, informasiyanın sosial tə'siri bilavasitə qavrayışla bağlı olduğundan texniki imkan-lardan asılı deyil. İ.Zemanın yazdığı kimi «İnformasiya nəzəriyyəsinin mütləq qanunları onu əsas götürür ki, birbaşa kanal vasitəsilə gedən informasiya heç vaxt genişlənmir. Əksine azalır və yalnız nadir hallarda (əgər hər hansı bir mane və xırıltı yoxsa) əvvəlki halında qalır. Beləliklə, informasiya gedən prosesdə infor-masiya yaranmır. O, bu prosesdə hissə-hissə zəiflə-yir»². Odur ki, dramaturji model hesabına yaranan ha-disəlilik informasiyanın aktivlik göstəricisi hesab olu-nur.

İnformasiya süjetinin dramaturji modelindəki sensasiya-lıq – yə'ni hadisənin qeyri-adiliyi onun bədiiliyinə dəlalet edir. Sensasiyasız süjetin estetik e'malı belə ona bədiilik, yə'ni sensasiya xarakteri vere bilmir. Hadisəli süjetlər can-lı şəkildə televiziyanın operativ və analitik informasiya funksiyasında əsas yer tutur. İnformasiya nəzəriyyəçisi Zemanın qeyd etdiyi kimi, «Canlı informasiya insanın bu andaca istifadə etdiyi, ölü informasiya isə kitab oxunarkən yaranan informasiya deməkdir»³. İnformasiya mənbəyi ki-mi qəzetlərə müraciət olunması ölü informasiyanın candırılması cəhdidir. Canlı hadisə əvəzinə şəhrlər, şahidlərin

¹ А. Моль. «Социадинамика культуры», М., 1973, стр. 292.

² И. Земан. «Познание и информация», М., 1966, стр. 165.

³ И. Земан. «Познание и информация», М., 1966, стр. 188.

müsahibələri informasiyanın estetik bərpası deməkdir ki, bu da özlüyündə ölü informasiyanı meydana çıxarıır. Yalnız müəllif — reportyor hadisənin şahidi və iştirakçısı olduqda, nəzəri biliklər mükemmel informasiya süjetinin təqdimatına şərait yaradır. D. Vertovun nəzəri və peşəkar üslubunun yorulmaz tədqiqatçısı S.V. Drobaşenkonun yazdığı kimi «Əslində, «həyata müdaxilə» müasir kinodramaturgiyanın reportaj üsulu deməkdir. Vertov özünə xas olan terminologiya ilə gerçəkliyin xronikal-sənədli təqdimatının üç əsas istiqamətini göstərmmişdir: «Kinogöz və öpüş n gizli kaməra», «Kinogöz və yanğın n müdaxileli çəkiliş», «Kinogöz və qarlı gece n məkanın müşahidəsi»¹. Müasir dünya televiziyanın informasiya dramaturgiyası gerçəkliyin xronikal sənədli təqdimatında «Kinogöz və öpüş — gizli kaməra» üslubundan geniş istifadə etməkdədir. Çəkiliş texnikasının hadisələrin təbiiliyinə mane olmaması üçün «gizli kaməra» metodundan və bu prinsipi həyata keçirən «çəkiliş anının gizlədilməsi» üslubundan istifadə olunur. A.Kurasava teleobyektivin köməyi ilə kameranı çəkiliş obyektindən maksimum uzaqlaşdırmaqla iri planlar eldə etmək üçün bu üslubdan bədii oyun kinosunda belə istifadə etmişidir. «Mənə iri plan lazımlı olanda mən teleobyektivin köməyilə aktyordan uzaqlaşıram. İri planla çəkildiyini ağılna belə getirməyən aktyorun bütün bədəni oynayır. Əgər həmişə olduğu kimi biz yaxından çeksəydik, o, ancaq mimikaları ilə, sıfətlə oynayardı və onun oyunu təbii çıxmazdı»². Gizli kaməra saysız-hesabsız cinayət xronikasının psixoloji anlarını informasiya ekranına getirmişdir. İformasiya süjetinin dramaturji strukturunda bu üslubun həyata keçirilməsi vacib şərtidir. Kameranın və yaxud çəkiliş anının gizlədilməsi informasiya süjetini sün'ilikdən və qeyri-təbiilikdən qoruyur. A.Kurasavanın qeyd etdiyi kimi «Adamlar kameranın işlə-

¹ С.В. Дробашенко. «Теоретические взгляды Вертова», в. к. «Дзига Вертов», М., 1966, стр. 18.

² С.В. Дробашенко. «Теоретические взгляды Вертова», в. к. «Дзига Вертов», М., 1966, стр. 18.

dilməsini eşidən kimi, onların təbiiliyi yox olur və onlar özlərini itirib fotoqraf qarşısında oturmuş kimi pozalar göstərməyə başlayırlar»¹.

«Kinogöz və yanğın n müdaxiləli çəkiliş» təbii fəlakətlər, gözənlənməz tarixi hadisələr, qalmaqallardan ibarət informasiya süjetinin yaradılmasında əsas peşəkar üslub sayıyla bilər. Bu üslub gerçəkliyin həqiqət anlarını eks etdirərək süjetin xronikallığını qorumaqla tamaşaçını hadisənin iştirakçısına çevirir. Müdaxiləli çəkiliş zamanı hadisənin dramaturji strukturu aparıcı mövqedə durduğundan müəllifin müdaxiləsi sanki hiss olunmur. Və hazır süjet hər hansı bir estetik e'mal prosesinə müqavimət göstərir. Hadisəli süjetin ilkin strukturu konseptualizmə münasibətdə dedramatizasiya-n dramaturgiyanın dağıdılması kimi təzahür edir. A.Ursulun qeyd etdiyi kimi «Müəlliflər tarixi nəql etməyi evvelcədən qarşılısına məqsəd qoymurlar. Həyatın axarını zəif və güclü tərəfləri ilə gördükleri kimi ekrana köçürürler. Bu dedramatizasiyadır»².

«Kinogöz və qarlı gecə n məkanın müşahidəsi» üslubu vasitəsilə passiv hadisəli dramaturji strukturu təqdim etmək mümkündür. Məkan müşahidəsi qalmaqaldan, haykündən uzaq hadisələrin zaman algoritmini yaradır. «Qarlı gecə» ni qurmaq, yaratmaq mümkün olmadığından, müəllif yozumunun əsas məqsədi mövcud dramaturji strukturun hadisəli pauzasını göstərməkdir. Bu üslubda müəllif yozumuna xidmət edən yeknəsək məkan mənzərələrinin müşahidəsi düşüncə tərzini kainatın əbədi axarına qoşa bilir.

İnsan təfəkküründən, şüurundan asılı olmayan təbiət və cəmiyyətə dair maddiləşmiş informasiyalar daim bizi əhatə edir. Təbiət mənzəresi, yaxud industrial fonda iki nəfərin söhbəti əsnasında ətraf mühitin obyektiv — maddiləşdirilmiş informasiyası paralel surətdə ekranда cərəyan edir. Bə'zən hətta fondakı budaqda yarpaqların titrəyişi — maddi informasiya kimi vizual cəhətdən söhbətdən

¹ Акира Куросава. «Секреты мастерства», М., 1977, стр. 183.

² А.Д. Урсул. «Отражение и информация», М., 1973, стр. 213.

— ideal informasiyadan maraqlı olaraq, ön plana keçə bilir. Odur ki, analitik informasiyanın söhbət janrında fonun passivliyi və yaxud yoxluğu vacibdir. Marsel Martenin qeyd etdiyi kimi: «Cəmiyyətdə informasiyanın iki formada n maddi (ictiamı-məişət sahəsi) və ideal (təfəkkür sahəsi) formasında mövcudluğunu onların qarşılıqlı surətdə bir-birinə çevrilmesində informasiyanın bir formadan o birinə keçən kodların effektiv və özünəməxsus sosial vasitələrin qarşılıqlı əlaqəsini eks etdirir»¹. Maddi informasiyanın ideallaşdırılması xəberlerin televiziya efiri üçün seçilməsi, yozulması və təqdimatı şəklində təzahür edir və obyekтивliyin, gerçəkliyin qorunması əsas məqsəd sayılır. Fasiləsiz informasiya təqdimatı hadisəliliyin «sənədləşdirilməsi»ne xidmət edir və bu prosesdə vizuallıq informasiyanın ideal formasında belə gerçəkliyə — obyekтивliyə tə'minat verir. İnfomasiya süjetinin müəllifi hadisələrə minimum müdaxilə hesabına ötürücü rolunu oynayaraq dramaturji strukturun ilkinliyini estetik təcavüzdən qoruyur. Burada gerçəklik kommunikasiyada semantik şəkilde iştirak edir. Digər halda isə gerçəklik estetik e'mal olunaraq özünün ilkin semantikasını itirir. Bu prosesdə ən adı mə'lumata belə sensasiya donu geydirilə bilir. Və yaxud sensasiya neytrallaşdırılaraq infomasiya axınında itir. Yalnız demokratik mühit, maddi ne'mətlər bolluğu və elmi-texniki tərəqqi infomasiya gerçəkliyi üçün tam zəmin yarada bilər. Audiovizual infomasiyanın hadisəliliyi onu subyektiv deformasiyalardan təcrid edə bilir. Hadisəsiz infomasiya süjetləri isə həmişə ədəbiyyat, musiqi, rəng, işıq kimi estetik katalizatorlara möhtacdır. İnfomasiya gerçəkliyinin sün'i yollarla bəzədilməsi süjetin semantikasını məhv edir.

Hadisəsiz infomasiya süjetinin dramaturji modeli tamaşaçıda passiv tanıma — bilme prinsipi yaratса da, hadisəli infomasiya süjeti onu heyrətləndirməklə qavrayışında keşf

¹ M. Marten. «Киноправда», в. к. «Правда кино и киноправда», М., 1967, стр. 84.

prinsipi yaratır. Hadisəli süjet aysberq kimi özünün görünməyən tərəflərini belə tamaşaçı təsəvvüründə canlandırdığından kommunikasiyasının təqdimat prosesi hiss olunmur. Hadisəli vizual informasiya süjeti öz tamlığını elə çəkilişdə qazanır və şərhsiz, mətnsiz belə tam qavranılır. Hadisəsiz süjetlər isə verbal «qarnir»ə kəskin ehtiyac duyur. İformasiya süjetlərinin hətta ilkin dramaturji prinsiplərdən – başlanğıc, inkişaf, kulminasiya, final komponentlərindən məhrum olması onları sönük və maraqsız edir. Efirdə müsahibələrin, çıxışların, söhbətlərin özündə belə, bu prinsiplərə əməl olunmalıdır. İformasiya süjetlərinin dramaturji həllinin tapılması təbii ki, janr yönümünü də dəqiqləşdirə bilir. İformasiya süjetləri məzmunca ən qədim ədəbi və səhnə janrlarının – faciənin, dramın, komediyanın daşıyıcısı olan, formaca jurnalistika janrlarını əks etdirə bilən reportaj, müsahibə, portret, atmaca, cizgiləmə, xəbər və s. şəkildə meydana çıxır. İformasiya süjetinin mövzu ilə bağlı janr tə'yinatının diqtə etdiyi üslubu qoruması vacibdir. Janr və üslub çatışmazlığı informasiya süjetinin dramaturji strukturuna dağıdıcı tə'sir göstərir.

İformasiya süjetinin dramaturji modeli əslində gerçekliyin müəllif yozumunu təqdim edir. Müəllif yozumu olmayan hər hansı bir informasiya süjeti dağınq struktura malik naturadır. Kameranın nəzər nöqtəsi belə müəllif yozumuna xidmet edir: yuxarı nöqtə hadisələri kiçildə, aşağı nöqtə isə yüksəldə bilir. Bu baxımdan, kameranın gördüyü həyat artıq müəllif yozumuna xidmet edən və avtomatik şəkildə müəllifin iradəsilə dramatizə olunan gerçeklikdir. Nəzər nöqtəsi – rakurs, kompozisiya, çəkiliş üslubu dramaturji struktura xidmet edir. Deməli, həyatı ekranda olduğu kimi əks etdirmek mümkünüzdür və gerçekliyin naturallığını əldə etmək məqsədi peşəkarlıqdan uzaqdır.

İfrat müdaxilə dramaturji modeli həyat materialından uzaqlaşdırır və hadisəyə münasibətdə müəllifi hakimə və yaxud vəkili çevirir. Bu müdaxilələrdə müəllifin özünə vurğunluğu hadisəliliyi üstəleyərək dramaturji strukturun bədii

elementlerini məhv edir. Müəllifin ön plana çıxması maddi informasiyanın ideallaşdırılmasında obyektivliyin itirilməsinə səbəb olur. Bu proses adətən informasiyanın sosial si-faris diktesine tabe etdirildiyi dövrlərdə baş verir. Audiovizual informasiyanın dramaturji modeli gerçəkliyin obyektivliyinin qorunması ilə yanaşı, süjetin tamaşaşılığını tələb edir. A.Molun yazdığı kimi: «Televiziya texnikası və nəzəri professional icra üsulu fasilesiz informasiyaya nail olmaqla, estetik informasiyanın sayəsində dolğun əhval-ruhiyyə yarada bilər. Semantika — idraka, düşüncəyə, estetika — hissiyyata, ruha xidmet edir»¹. İdrakin yaratdığı müəllif yozumunun, ideyanın həyata keçirilməsi üçün ruha tə'sir edəcək mövzunun — hadisələr toplusunun zaman, məkan parametrlərinin ziddiyətli həlli tapılır. Əslində emosional mövzunun dramaturji strukturda semantik qablaşdırılmasından yaranan ssenarıdə sənət qanunlarından başqa riyazi bölgü sistemi də vacib rol oynayır. Tamaşaçı üçün mövzunun inkişaf prosesi, hadisələrin gedişi nəticədə maraqlı olduğundan fasilesiz informasiyanın lazımı dozalarla zaman həddində təqdimatı onun maraqla izlənilməsinə şərait yaradır. İformasiyanın hadisəli inkişaf prosesinin izlənilməsi tamaşaçını nəticədən çox maraqlandırdığından zamanı tələsdirmək də olmaz. Ziddiyətin daşıyıcısı olan personajların təsvir təqdimatında da sıfətlərin lazımı ana qədər gizlədilməsi və ifadəli iri planın yalnız dramaturji zirvədə verilməsi vacibdir. Zaman ziddiyətini yaşamayan hadisəsiz informasiya tamaşaçının hiss-heyecanlarına tə'sir etmək qüdrətinə malik olmadığından onun təqdimatı asan və gərəksiz işdir. Peşəkar ssenarıçi cüz'i informasiya hesabına bele riyazi cəhətdən qurulmuş strukturda zaman, məkan ziddiyətləri hesabına tamaşaçı diqqətini idarə edir.

Audiovizual təhkiyədə edəbiyyatdan gələn söz və mətn kinodan gələn portret və peyzajla da, ziddiyətlər sisteminde qurularaq mövzunun bədii həllini əks etdirir. Ziddiyətin

¹ А. Моль. «Теория информации и эстетическое восприятие», М., 1966, стр. 207.

tərəflərini müəyyənləşdirən personajlar arasında — kişi-qadın, qoca-cavan, uzun-gödək, arıq-kök, varlı-kasib kimi kəskin fərqlə yanaşı, hadisələrin cəreyan etdiyi mühit, natura, peyzaj da dramaturji hadisələrlə kontrapunkt yaratmalıdır. Peyzajın ideoloji mə'na daşımıası bərdə E.Neiz-vesniy yazır: «Dostoyevskidə məkan metofizikdir. Bu, sadəcə üç ölçülü məkandan ibarət Peterburq peyzajı deyil. Onun təsvir etdiyi nə varsa, müəyyən fantastik xarakter daşıyır. Məkandan-məkana keçidlər təhkiyə deyil, dərin ideoloji xarakter daşıyır»¹. Yalnız ideoloji xarakter daşıyan məkan dramaturji strukturda semantik əhəmiyyət daşıya bilər. Səhnə dekorasiyası kimi baş verən hadisələr üçün fon yaranan peyzaj dramaturji strukturda əhəmiyyət daşıya bilmez.

Dramaturji strukturda peyzaja yer verilməməsi isə fonsuzluq yaradaraq ziddiyyəti kəskinləşdirir də, informasiyanın ifrat fasılısızlığı tammetrajlı klip dramaturji modeli yaradaraq tamaşaçı qavrayışını yükleyir. Odur ki, hadisənin cəreyan etdiyi mühiti eks etdirən peyzaj zaman həllini tapdıqda hər bir fəal epizodun dərk olunmasına şərait yaradaraq fon rolunu oynayır. Portretlə peyzajın dramaturji strukturda montaj hesabına birləşməsi isə portreti sənədlilikdən çıxarmaqla yanaşı, peyzajı da neytrallaşdırır.

Teledramaturgiyanın formallaşmasında xüsusi yeri olan telepublisistika operativ, analitik və bədii informasiya sahələrini özündə birləşdirir. Telepublisistikada təsvir obyektinin zaman və məkan parametrində eks olunan həyat hadisələrinin toplusu mövzu istiqamətini formalasdırır.

Əsas ideyanı müəyyənləşdirən mövzu postmodernizmi eks etdirərək bu günü, keçmiş və gələcəyi özündə birləşdirir. Ekranın bədii təsvir obyektindəki həyat hadisələrinin toplusu ssenarinin mövzu həllini müəyyən edərək əsas dramaturji hadisenin xidmət etdiyi ideyanı müəyyənləşdirir. Nəql olunan tarixçənin əsasında dayanan mövzu istiqaməti humanist ideyalara xidmət etdikdə bəşəri xarakter daşı-

¹ 9. Неизвестный. ж. «Искусство кино», № 6, 1989. стр. 69.

yır. Telepublisistikada problemin mövzu daxilindəki obrazlı həlli yalnız müəllif yozumunu eks etdirdikdə dramaturji struktura daxil ola bilir.

Telepublisistikanın dramaturji strukturunda psixoloji portretləri, ziddiyetin xarakterini eks etdirən sənədli-xronikal və elmi-kütləvi istiqamət əsas yer tutur. Bu dramaturji strukturda süjet xətti vacib olmasa da, əsas hadisələrin cəmi fabuləni yaradır. Fabulalı və qeyri-fabulalı hadisələrin birliyində yaranan süjet xətti isə bədii informasiyada qismən de olsa təqdim olunur. Dramaturji strukturda hadisəliliyin xarakteri maneeleri dəf edən barışan və barışmaz ziddiyət şəklində meydana çıxır. Ziddiyətli dramaturji inkişafın yaratdığı kompozisiya humanist xarakter daşıldıqda məkan və zaman şərtiliyi ilə bağlı janr tə'yinatını müəyyən edir. İdeya estetik mə'na daşıyan kompozisiya daxilində isə canlı və cansız aləm arasında əlaqə yaradır.

Müəllif təxəyyülündən keçən gerçəkliyin təqdimatı yaradıcılıq üslubunu eks etdirir. Üslub ideyanın maddiləşdirmə forması kimi meydana çıxan üslub əsərin forma və məzmununu birləşdirərək təqdimat obyektinə dəqiq münasibəti ifadə edir və təhkiyənin realize prinsipini yaradır. Postmodernizmdə geniş vüs'ət alan fərdi üslub müəllifin özü-nəməxsusluğunun, onun şəxsi-psixoloji amillərinin göstəricisidir. Şübhəsiz ki, bilavasitə televiziya efirinə çıxmamaqla dramaturji funksiya daşımalı olan müəllif özünün fərdi üslubunu da gözünü nümayiş etdirir. Yaradıcılığının ifadəsi kimi müəllifi xarakterizə edən vərdişlər isə peşəkar üslubu formalasdırır. Fabulalı ziddiyətin gözünü inkişafı, hadisənin bədiliyinə dələlət edən sensasiyalılıq, humanist ideya-yı xidmet peşəkar üslubun göstəricisidir. Bədii ideyanın daşıyıcısı olan üslub obrazlı ifadə yaradan üsulların cəmi kimi konkret müəllife aid olsa da, ədəbi-bədii cərəyanlar kimi birləşərək ictimai xarakter ala bilir.

Digər ədəbiyyat nümunelerində olduğu kimi, ekran publisistikasında da bədii təfəkkürün xarakteri üslubla, tipi isə janrlarla müəyyən olunur və gerçəkliyə müəllif yozumunu

ifadə edir. Telepublisistikada da gerçekliyin obrazlı modelinin təqdimat forması janr şərtiliyi ilə bağlıdır. Ədəbi publisistikada olduğu kimi, hadisələrə münasibətdə müəllifin şəxsi keyfiyyətlərini aşkarlayan fərdi üslub özünün təkrarsızlığı ilə seçilərək müəllif yozumunu meydana çıxarır. Telepublisistikada da fərdi üslub əsərin ilkinliyini və özünəməxsusluğunu qorumaqla yanaşı, gerçekliyə münasibəti dəyişdirməklə ictimai rəyi formalaşdırır. Hadisələrə münasibətdə tutduğu ittihadçı və yaxud müdafiəçi kimi mövqeyə görə müəllifin fərdi üslubu onun iddia dərəcəsini də müəyyənləşdirir. Bəzi hallarda isə müəllifin özünüütəsdiq prosesi əsas ideyanı müəyyənleşdirən mövzunu arxa plana atır. Bilavasitə sənətkarlıq səviyyəsini nümayiş etdirən peşəkar üslub isə ədəbi qanunlar əsasında meydana çıxaraq monoloji, dioloji, tənqidli prinsiplərlərə humanist dəyərləri əks etdirərək ictimai xarakter daşıyır. Tarixən peşəkar üslub sayılan mədhiyyədə də bədii publisistik əsərlər meydana çıxsa da, onların ictimai xarakterindən danışmağa dəyməz. Peşəkar üslubun yaradıcı mühitdə formalaşdırıa bildiyi ictimai üslub, yalnız kütləyə—çoxluğa aid olan qlobal problemin bədii həllini təqdim etdikdə sosial sıfarişi yerinə yetirir. İctimai üslub geniş vüs'ət alıqdə isə ədəbi cəreyan kimi tarixi dövr ərzində ictimai şüura fəal tə'sir edir. İctimai şüurun formalaşmasında audiovizual informasiya daşıyıcısı olan telepublisistikanın janrlarının rolü böyükdür.

Audiovizual operativ informasiya süjetinin janrları arasında mühüm yer tutan xronika əsasən siyasətlə bağlı rəsmi protokol hadisəlerinin təqdimatı ilə məşğul olur. Xronikada faktə və hadisəye müəllif müdaxiləsi minimuma yenidirilir. Sosial-siyasi funksiya daşıyan xəbər janrının informasiya süzjetinin hazırlanması çox zaman hadisə ilə üstüste düşmədiyindən diktör-aparıcı tərəfindən radioxəbər şəklində tamaşaçıya çatdırılır. Bu isə hadisə haqqında müfəssəl təsəvvür yarada bilmir. Xəbər janrının vizuallığını tə'min etmək üçün müvafiq fotosəkillərdən, sənədlərdən istifadə etmək məqsədə uyğundur. Rəsmi mərasimlər icti-

mai hadisəye çevirilərək kütlələrə rəsmi hesabat janrında çatdırılır. Bu ictimai hadisəni əks etdiən qərarların müzakirəsi sosioloji sorğu şəklində süjet xəttində tamaşaçıya sırrı nır. Əsasən studiyaya dəvət olunmuş qonaqların məruzələrindən ibarət olan çıxış janrı sərf monoloji funksiya daşıyır. Çıxışının yeknəsek portreti süjetin vizuallığına xələ gətirərək onu radiolaşdırır. Faktın və hadisənin operativ canlanmasında reportaj janrı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hadisələrin içərisində olan müəllif-reportyor bu janr hesabına hadisə barədə mükəmməl təsəvvür yarada bilir. Canlı reportajda tamaşaçı hadisənin iştirakçısına çevirilir və süjet xəttinin inkişaf istiqamətində müşayiətçi müəllif mətni yaranaraq, gözönü ziddiyyətlərin ilkinliyini və operativliyini qoruyub saxlayır. Çəkiliş zamanı mikrafona verilən cavabın təsvir təhkiyəsinə mane olduğunu və nadir hallarda həqiqətə uyğun gəldiyini nəzərə alaraq peşəkar müəllif Kadraxası mətn hesabına hadisələrə və personajlara münasibətini bildirir. Reportaj janrında hazırlanmış informasiya süjeti hadisələrin zaman-mekan tamlığını qoruyaraq materialı dövrün canlı xronikasına çevirir. Kütləvi tədbirlərin və mərasimlərin reportaj janrında translyasiyası zamanı aparıcı-müəllif bə'zen studiyada videonezaret qurğusu və mikrofon vasitəsilə kadr arxasında qalaraq verilişi idare edir. Məzmunu deyil, iş metodunu — formasını müəyyənləşdirən reportaj üsulu janr kimi ədəbiyyatın, dramaturgiyanın, oyun və qeyri-oyun filmlərinin ssenarilerində tətbiq olunur. Dramaturji strukturda müəllif yozumuna xidmət edən həqiqətin üzə çıxarılması naminə bir və ya bir neçə nəfərlə səhbət müsahibə janrı sayılır. Bu janr televiziyanın operativ informasiya funksiyasında əsas yer tutaraq baş vermiş hadisənin, faktın bərpasında həllədici rol oynayır. Hadisənin iştirakçısı və yaxud şahidinin müsahibəsi yalnız canlı ünsiyyətdə hadisə barədə emosional təsəvvür yarada bilir. Ünsiyyət isə ancaq şəxsiyyətlər arasında yaranaraq diaq-müsahibə formasını doğrudla bilir. Müəllif şəxsiyyət olmadıqda ünsiyyət alınmadığından müsahib bə'zen sözünü

birbaşa kameraya danışaraq arzuolunmaz vəziyyətə düşür. Çünkü ancaq xüsusi hazırlıq keçmiş, natiqlik və akyorluq bacarığına malik olanlar kamera ilə birbaşa ünsiyyətə gire bilir. Mükemməl dialoq-müsahibədə müəllif aparıcı mövqedə dayanaraq dramaturji strukturun inkişaf istiqamətini nizamlamaqla yanaşı, qarşısındakı şəxsin psixoloji vəziyyətini idarə edir. Sırf sosial-ictimai funksiya daşıyan protokol müsahibə formasında müəllif — jurnalistin iştirakı formal xarakter daşıyır. Burada müəllifin nəzərdə tutulmuş sualları əvvəlcədən hazırlanması standart cavabların alınması ile neticəlenir. Odur ki, protokol müsahibə formasında müəllifin siyasi savadı və peşəkarlığı mühüm əhəmiyyət daşıyır. Portret müsahibə formasında müəllifin peşəkarlığı ilə yanaşı, müsahibin fərdi-xarakterik xüsusiyyətləri və hadisəliliyi əsas rol oynayır. Nəzəre almaq lazımdır ki, hər bir kəs hadisəli ola bilməz. Hadisəlilik şəxsiyyətə delalət edərək fərdi kütlə arasından ön plana çəke bilir. Fərdin hadisəliliyi onun dramaturji şəxsiyyətini formalasdırır. Və bu şəxsiyyət dramaturji strukturda əhəmiyyətli rol oynayır. Portret müsahibə forması geniş yayılıraq, bə'zi hallarda nəzəriyyəciler tərəfindən psixoloji portret janrı da adlandırılır. «İndi portret janrı bədii yaradıcılığın: rəssamlıq, heykəltəraşlıq, ədəbiyyat, teatr, fotoqrafiya, kino, radio və televiziya sənədli publisistika sahələrinin janrı hesab olunur və hər sahənin bu janra əlavəsi yaranır»¹. Portret janrı bilavasitə insana aid olub, ədəbiyyat, kino və televiziya dramaturgiyasında psixoloji portret kimi özünün müfəssəl inkişaf formasını tapır. Psixoloji portret janrı hər hansı bir ideoloji süjetdən uzaq olaraq, öz daxili dünyasına qapanmış insanı əməli fealiyyətə qoşmur. Təsvir olunan gerçekliyi dərk etmə forması psixoloji portret süjetinin dramaturji strukturunu təşkil edir və bu strukturda fərdin gerçekliyə münasibəti onun şəxsiyyəti haqqında təsəvvür yaradır.

Audiovizual analitik informasiya funksiyasında vizual materialın təhlili və izahı monoloq müsahibə formasını

¹ Л.С. Зингер. «Очерки теории и истории портрета», М., 1986, стр. 26.

meydana çıxarmışdır. Dıqqətlə öyrəndiyi hazır informasiya süjetlərindən istifadə edən veriliş müəllifi studiyaya də'vet olunmuş mütəxəssislə monoloq müsahibənin mövcud konturlarını, verilişdəki dramaturji yerini əvvəlcədən dəqiq müəyyənləşdirir. Təqdimat prosesində mütəxəssisin şəxsi və professional keyfiyyətlərinin sadalanmasına yer verilməməsi üçün qısa kompüter mətnindən istifadə edilir. Sosial-ictimai sorğuların keçirilməsində, müxtəlif fikir və mülahizələrin müqayisəsində küçə və meydanlarda, iş yerlərində atüstü söhbət kimi həyata keçirilən anket müsahibə formasından geniş istifadə olunur. Burada müəllif münasibətləri obyektiv dəyərləndirərək, verilişin dramaturji inkişafı istiqamətinə yönəldir.

Analitik informasiyada geniş yayılmış söhbət janrında mövzunun problemi eks etdirməsi və ziddiyətli inkişafı vacibdir. Bir çox hallarda söhbətin mövzusu problemi eks etdirmədiyindən müəllif müsahibinin xarakterini açmağa məcbur olur. Hamının xarakterə malik olmadığı nəzərə alınsa, bu işin çətinliyi və mə'nasızlığı aydınlaşır. Üstəlik xarakterin açılışına xidmet edən söhbət monoloji olduğundan tamaşaçı tərefindən qavranılmır. Odur ki, müəllifin həmsöhbətlə birbaşa ekrana çıxmazı yalnız problemin həllinə xidmet etdikdə dramaturji funksiya daşıyır. Bu söhbətin modeli olan ssenari planının hazırlanması və problemə dair audiovizual sənədli materiallardan istifadə subyektiv fikir və mülahizələrdən, emosional münasibətdən qaçmağa imkan verir. Müşayiətçi təsvir kadrlarının seçilməsi, növbələşməsi, kompozisiya, rakurs ssenaride öz eksini tapdıqda müəllif peşəkar üslub hesabına dramaturji strukturun ardıcılığını və inkişafını idarə edə bilir. Əslində nəzərdə tutulan suallar və ehtimal olunan cavablardan əlavə dramaturji inkişafə xidmet edən replikalardan, atmacaclar dan bacarıqla istifadə müəllifin peşəkar üslubunun göstəricisidir. Unutmaq olmaz ki, söhbəti idarə edən müəllifin sualları da replika kimi qısa və tutarlı olmalıdır. Söhbət janrında qaldırılan problemin müəllifə maraqlı olması vacibdir.

Əks halda o özü üçün maraqsız olan problemlə tamaşaçı kütlesinin diqqətini cəlb edə bilmez. Qəhrəmanın da problemlə bağlılığından əlavə ünsiyyətin yaranmasında onların hər ikisinin şəxsiyyət olması əsasdır. Şəxsiyyətlər arasındakı ünsiyyət isə yalnız problemin həllinə yönəldikdə dramaturji əhəmiyyət daşıyır. Söhbət janrında probleme münasibətdə eks məqədə duran həmsöhbətlərin iştirakı müəllif yozumuna uyğun olaraq idare olunduqda, maraq doğurur. Söhbətin gedişində mətnle yanaşı, hadisəli pauzalar da dramaturji əhəmiyyət daşıyır. Finalda hadisəli pauzanın yaranması isə ideal hal sayılır. Bəzən gündəlik həyata dair adı bir cümlə ilə də problemin həllini dramatik finala çatdırmaq olar. Bu halda söhbət özünün lirik-emosional deyil, elmi rasional finalını tapar. Söhbətin finalını isə müəllifin nəzəri fikirlə və yaxud atalar sözü ilə bitirməsi arzuolunmazdır.

Ictimai-siyasi, mədəni-məişət mövzulu söhbət janrında ünsiyyətə girmək bacarığı müəllifin fərdi üslubunu nümayış etdirir. Tədqiqatçı N.Krimova ünsiyyəti belə dəyərləndirir. «Normal ünsiyyət qaçhaqaça dözmür. Qaçhaqaçda ünsiyyət ölüşgűyr, gizlənir. Biz isə bunu adamayovuşmazlıq adlandırırıq. Bugünkü qaçhaqaç ünsiyyətin şərtlərini pozur. Onun insanları bir-birinə bağlayan nazik tellərini qırır. Ünsiyyət isə bərpası çətin olan kövrek materialdır»¹. Söhbət janrında dialoq dilin imkanlarını eks etdirməklə yanaşı, dramaturji strukturu yarada bilir. Mövzunun təqdimatında həqiqətin aşkarlanmasına xidmət edən söhbət — mübahisənin dramaturji imkanları daha genişdir. Yalnız mübahisə edən tərəflər arasında yeni münasibətlər sistemi meydana çıxdıqda, dramaturji ziddiyət yaranır. Süjet xəttinin açılmasına xidmət edən informasiyalı dialoqların mətninin isə müəllif şərhi ilə əvəz olunması məqsədə uyğundur.

Müəyyən ictimai-siyasi hadisənin bir mövzu daxilində araşdırılması şərh janrında həll olunur. Şərhçi öz mövqeyi-

¹ H. Krymova. «В чем секрет Андроникова», ТВ вчера, сегодня, завтра, М., 1981, стр. 139-140.

ni, münasibətini, ehtimalı və fərziyyəsini sade dildə və qəti bildirməlidir. Müəllifin siyasi azadlığı onun söz azadlığının tə'minatıdır. Mədəni-meişət mövzulu hadisələrin şərhi, dövlətin daxili, beynəlxalq hadisələrin şərhi isə xarici mənafeyə xidmət edir.

Müəyyən dövr ərzində baş vermiş ictimai-sosial, mədəni mövzudakı sensasiyalı hadisələrin tə'lili icmal janrında həyata keçirilir. Bu janrda hadisələri əks etdirən faktlar, sənədlər müəllif yozumuna tabe etdirilmədən ilkin şəkildə dinleyicilərin ixtiyarına verilir.

Şifahi improvizə yolverilməz olduğundan dilin monoloq formasını əks etdirən şərh və icmalın müəllif mətni ssenaride öz əksini tapır. Bu mətndən lazımcı istifadə edə bilməyən müəllif isə ekranda diktör tə'siri bağışlayır.

Avtoritarlığın göstəricisi olan diktör informasiya süjetinin vizuallığına mane olaraq, radioestetikanı ekrana getirir. Rəsmi və yaxud qeyri-rəsmi senzor nəzarətindən keçən diktör mətninin əsl müəllifi namə'lum qalır. Telesuflyordakı hazır mətni oxuyan diktörün özünü aparıcı kimi göstərmək cəhdı nəticəsiz qalır. Demokratik informasiya məkanında nəinki diktora, heç redaktora da ehtiyac qalmadığından totalitar rejimə xas olan anonimlik aradan götürülür. Əsas sima sayılan müəllif informasiya süjetinin audiovizuallığı ilə yanaşı, gerçəkliyi üçün də mə'suliyyət daşıyır. Funksiyası, mövzusu və janrı mə'lum olmayan, problemin bədii həllini verməyən verilişlərdə aparıcılıq, elə diktorluqdur. Verilişdə dramaturji əhəmiyyət daşımayan qonaqların iştirakı və üstəlik eyni mövzunun silsiləli təqdimatı mə'nasızdır.

Operativ informasiyada gerçəklidən asılı olan müəllif analitik informasiyada real faktları və hadisəleri ideyaya tabe etdirir. Bədii publisistikada isə fakt və hadisə özünün obrazlı həllini tapır. KİV-də nəzərə çarpan sensasiyalı fakt ədəbiyyatda obrazlı hadisəyə çevrilidiyindən bədii telepublisistika da jurnalistikadan ədəbiyyata doğru üz tutur.

Bədii telepublisistik verilişin və yaxud filmin ssenarisində mövzunu əks etdirən problemlə bağlı suallar və ehtimal

olunan cavablar əsas dramaturji hadisəni yaradır. Ssenari ilə tanış olmuş sənədli qəhrəman kamerası qarşısında aktyorluq etdiyindən dramaturji strukturun və ideyanın ondan gizlənilməsi ünsiyətin tə'minatıdır. Açıq və yaxud gizli kamerası qarşısında aparılan söhbətdə isə müəllif mövzunun inkişafı üçün əsas dramaturji hadisəni gözönü qurması, söhbətin mətnindən də artıq əhəmiyyət daşıyan hadisəli pauzaya, plastikaya, him-cime meydan vermesi peşəkarlığın göstəricisidir. Söz dueline bənzeyən müsahibə və söhbət janrlarında problem — qəhrəman — gərgin vəziyyət kimi meydana çıxan fabulada müəllif boksda olduğu kimi aldadıcı xırda həmlələr arasında həlledici zərbənin məqamını taparaq qarşılurmaın zirvəsini yaradır. Və burada dramatizmle yanaşı, istehza postmodernist təqdimatı gücləndirir. Bədii-publisistik verilişin və filmin ssenarisində mövzu istiqaməti ilə yanaşı, müəllif mülahizələri və çəkiliş üsulları da qeyd olunur. Gələcək verilişin və yaxud filmin eskizi olan ədəbi ssenarisiz dramaturji modelin yaranması çətinidir. Yalnız ssenariye əsasən gələcək filmi kağız üzərində görmək, qüsurları aradan qaldırmaq mümkündür. Qeyd etmək lazımdır ki, yaradıcı improvisə də yalnız ssenaridə əksini tapdıqda dramaturji strukturda iştirak edir.

Hər hansı bir şəxsin, ailənin problemini tədqiqat obyektine çevirmək etik normalara uyğun olmadığından sənədli materialların təqdimatında aktyor oyunundan istifadə özünü doğrudur. Bu mövzuda ittihamçı müəllif yozumu içtimai-sosial motivi arxa plana ataraq dramaturji vəziyyəti səthi həll edir. Sadəcə faktı göstərməklə kimisə təqsirləndirmək həyat materialını birbaşa təqdim etməklə bədiiyi azaldır. Kimisə «ulduz»a çevirmək, yaxud alçaltmaq gücünə malik olan ekranda yalnız müsbət ideya naminə insan taleyi ilə bağlı neqativ hallar dramaturji funksiya daşıya bilər. Burada etik normaları nəzərə almaq xəstənin möhtəviyyatını və yaxud ayıb yerlerini görməmək üçün cərrahın əməliyyatdan imtina etməsinə bənzeyir.

Bədii publisistika əsərində fakt hədisənin şəhadətnamə-

sinə çevrilərək tarixi dövr ərzində aktuallığını qoruyub saxlayır. Publisistika nəzəriyyəcisi F.Mehdi Füzulinin «Şikayətnamə» əsəri barədə yazır: «Şikayətnamə» yazılı fantaziyasının nəticəsi deyildir, konkret həyat hadisəsinə əsaslanır. Lakin sənətkar real faktı ele bacarıqla, ustalıqla ümumiləşdirmişdir ki, bu əsər öz dövrünün bədii-publisistik ittihamnamesi səviyyəsinə yüksəlmişdir.¹ Bədii telepublisistika əsəri fakt haqqında protokollaşdırılmış şəhadətnamə olan tarixi sənəd kimi hadisəni başvermə zamanında və məkanında gözönü əks etdirir. Bu işin gerçəkləşdirilməsi üçün sənədli dramaturgiyanın tədqiqat metodu olan təhrik üsulundan istifadə olunur və əsasən gizli kamera ilə aparılan çəkilişdə müəllif həllədici rol oynayır. Təhrik üsulunu yaradıcı eksperiment hesab edən tədqiqatçı A.Podqurejkiy yazır: «Söhbət o eksperimentdən gedir ki, vəziyyət yaradılaraq hər hansı əlaqənin xarakteri müəyyən olunur, istənilən model və yaxud özünü aparma nümunəsi işlənərək, əlavə olunmuş faktor daxil olduqdan sonra hadisələr qiymətləndirilir».² Təhrik üsulu psixoloji tədqiqat aləti olmaqla bərabər, peşəkar üslub hesabına analogiyasız dramaturji vəziyyət yaratmaqla komediya janrını meydana çıxara bilər. Burada gizli kamera çağrılmamış qonaq tə'siri bağışlsa da, təhrik üsulu yalnız çəkilişlər sənədli mühitdə aparıldığda funksiyasını yerinə yetirir. Mühitində ayrılmış hadisənin təqdimatı isə sadəcə faktın sadalanmasından ibarət olaraq sənədliliyi məhv edir. Digər tədqiqat metodu olan müşahidə üsulu hadisəliliyi kənar müdaxilədən qorusa da, yalnız sensasiyanın baş verdiyi anda təqdimatında əvəzsizdir. Burada müşahidəçiye çevrilən müəllif hadisələrin gedিংində aparıcı mövqe tuta bilmir.

Bədii publisistikada faktın, hadisənin təqdimatı və təhlili deyil, obrazlaşdırılması əsas sayıldığından dramaturji strukturda psixoloji portretə yer verilir. Bu portret faktla, hadisə ilə əlaqəli olduqda isə ziddiyyətin təqdimatında aparı-

¹ Ф. Меди. «Бедии публистика», Б., 1982, с. 41.

² А. Подгурурекий. «Очерки социологии права», М., 1974, стр. 214.

cı rol oynayır. Ədəbiyyatın digər sahələrindən fərqli olaraq bədii publisistik ssenaridə portret real həyatdan götürülen tipajdan ibarətdir. Bu tipaj bədii oyun filminin ssenarisindəki ümumiləşdirilmiş «prototip» kimi dramaturji strukturun elementinə çevrilərək əsərin obrazlı sistemini əks etdirir. Bədii publisistikada portret təsviri sənətdə olduğu kimi janr sayılır. Bu janr şəxsiyyəti zehni və əməli fəaliyyətdə, yə'ni dramaturji hadisənin inkişafı prosesində təqdim edir. Dia-loqda insani münasibəti əks etdirən ünsiyyətin yaranmasına yalnız şəxsiyyətin təzahürü təkan verir. Şəxsiyyət olmayanlar arasında pornoqrafik əlaqə belə ünsiyyət sayılmır. Belə portretdə çılpaqlıq insanın bədənинə — anatomiyasına aid olduğundan onun şəxsiyyəti name'lum qalır. Odur ki, şəxsiyyətsiz anonim heyvani portretlər erotikə yox, pornoqrafiya mövzusuna aid olur. Mövzunu formalaşdırın hadisəli şəxsiyyətin mə'nali, ifadəli, emosional sifəti və dramaturji vəziyyətlərə dəyişkən reaksiyası fabulanın dramatizmini qüvvətləndirir. Psixoloji portretin problemlə bağlı tədqiqat obyektinə çevrilməsi bədii ümumiləşdirməyə şərait yaratса da, dramaturji strukturda yalnız xarakterin nümayışı ziddiyetsizlik yaradır.

Müəllif münasibəti subyektiv təxəyyüle əsaslandığından ziddiyetsizlik mövzunu təqdim etsə də, lüzumsuz emosiyalar yaradaraq onun bədii həllini vərə bilmir. Yalnız faktın özündən artıq mə'lumata malik şəxsin hadisəliliyə cəlb olunması mövzu və əks mövzu ziddiyətini meydana çıxarıır. Şəxsin fasiləsiz informasiyada hadisəlilikdən kənar təqdimati isə mifləşdirmə ilə nəticələnir ki, bu da onu insani xüsusiyyətlərdən məhrum edir. Hər bir dövrde ictimai üslubun mövcudluğu liderləri öz imiclərini qorumaq üçün Kütlələrlə ziddiyətə girməməyə vadar etdiyindən narazı kütlə ilə əlaqə ünsiyyətdən qaçma və yaxud əvvəlcədən teatrlaşdırılma formasında nizamlanır. Kütləvi informasiya vasitələrinin siyasi, iqtisadi, mədəni lideri mifə çevirməsi həyatın reallığıdır. Mifləşdirmərin ən qorxulu cəhəti isə odur ki, mif gerçəkliyə daxil olmaqla cəmiyyətdəki insanla-

rı yaxşılara ve pislere, özününkülere ve özgelere bölerek demokratianın karşısına sədd çekir. Fərdi üsluba malik müəllif isə mütləq ictimai üsluba qarşı çıxaraq sosioloq-psixoloq kimi mifləri de təhlil obyektinə çevirir. Peşəkar üslub isə mifi olum-ölüm kimi əbədi problemlər çərçivəsinə getirərək mövzunu faciə, komediya kimi arxetip janrıda həll etməklə formaca müasir publisistikyanın ədəbi modelinə cavab verən sənədli hekayət janrı yaratır. Və bu bədii publisistik hekayət oxunaqlı ədəbi nümunə kimi çap olunduqda belə dramaturji modelini hifz edir. Halbuki, müəllif fantaziyasına əsaslanmayan bu ssenarilerdə mükemmel ədəbi süjetdən söhbət gedə bilməz. Bədii publisistik ssenarıdə həyat hadisələrini əvvəlcədən proqnozlaşdırmaq mümkün olmadığından müəllif qurduğu süjet xətti çəkiliş anındakı real vəziyyətlə uzlaşdır. Müəllifin əvvəlcədən görüb yazdığı hadisələr keçmiş zamanın, çəkiliş anındakı hadisələr isə indiki zamanın məhsuludur. Müsahibələrin mətni ssenarıda yazılsa da, qəhrəmanlar çəkilişdə mütləq başqa sözlər deyirlər. Deməli, ən'ənəvi dramaturji qanunlara uyğun gələn ssenari çəkilişə qədər köhnələrək yararsızlaşır və yalnız gələcək hadisələri proqnozlaşdırıra bilən dramaturji model iş planı, sxem kimi ilkin ədəbi ssenari hesab olunur. Daim hərəketdə olaraq deyişən həyatı əvvəlcədən ssenarilaşdırmaq deyil, bədii cəhətdən qurmaq, planlaşdırmaq mümkündür. Publisistik ssenarilərin bədiilikdə elmiliyin qarışığından yarandığını tədqiqatçı S.V.Drobaşenko da təsdiq edir: «Publisistik ssenari incəsənətdən toxunulan hər hansı problemin şəxsi ifadəsini, emosionallığı, materialın dramaturji təşkilini, elmdən isə faktların tədqiqatını, obyektiv gerçekliyin dəlillərlə sübutunu götürür»². Müəllif ictimai vəziyyətin, problemin tədqiqatında, faktın, sənədlərin ideyaya çevrilməsində təbiət elmlərində gerçekliyi eks etdirən modelləşdirilmə üsulundan istifadə edir. Təbiət hadisəsinin material və ideal elementlərinin kiçildilmiş formada köçü-

² С.В. Дробашенко. «Пространство экранного документа», М., 1986. стр. 83.

rüldüyü bu model təhlil üçün obyektiv görüm nöqtəsinə getirilir. Model gerçekliyin xarakterik cəhətlərini eks etdirən nüsxə, oxşar olduğundan onun gerçekliklə tam uyğunluğu vacib sayılmır. Elmi modelləşmədə real həyatın əşyaları ya alimin laboratoriyasına köçürürlür, ya da ki, təbietin özü bu laboratoriyadan ibarət olur. Bədii publisistikada isə real həyatın bədii tədqiqi üçün əvvəlcədən modelləşdirilməsi elmi-tədqiqat planına uyğun gələn və ədəbi qanunlar əsasında təhlile imkan verən ssenariləşdirmə deməkdir.

Bədii publisistikanın peşəkar üslubu ssenarinin üç dəfə yazılmasını tələb edir: ilkin ədəbi mətn kimi kağızda, təsvir və səs lentləri kimi çəkiliş meydanında və nəhayət, hazır film kimi montaj masasında. Ədəbi ssenarıdə mövzu, struktur, üslub və janr öz eksini taparaq müəllif yozumunu ilkin modeldə eks etdirir. Çəkiliş meydanında isə müəllif ssenarini təsvir təhkiyəsinin—kamera və mikrofonun köməyi ilə yazar. Ssenarinin son variantını isə montaj masasında yiğilmiş audiovizual struktur müəyyən edir. İntensiv dramaturji modeldə isə hadisələrin qaynar nöqtəsinə atılmış sənədli qəhrəmanın kamera ilə müşahidəsi dramaturji gərginlik yaratdığından audiovizual təhkiyənin çəkiliş meydanında və montajda yenidən qurulmasına ehtiyac qalmır.

Gerçekliyə söykənən mövzu xronikallığı qorumaqla tarixin müəyyən dövrünü obyektiv göstərə bilir. Mövzu, struktur, üslub və janr tipologiyasının kağız üzərində həlli ekran əsərini ideya-bədii cəhətdən modelləşdirən ədəbiyyat yaradır. Ssenarıdə fabulalığın daşıyıcısı olan faktla bağlı ziddiyətin inkişaf etdirilməsi isə dramaturji modeli analogıyasız edir.

Bədii publisistikanın təhlil prinsipində insani münasibətlər psixoloji, insanlarla cəmiyyət arasındaki əlaqələr isə sosial mövzdə həllini tapır.

Tərəqqiye can atan cəmiyyətdə mədəni təbliğat funksiyası daşıyan sosial dramaturgiyanı alman tədqiqatçısı Hans Rixter belə səciyyələndirir: «Cəmiyyət üzvünün şüuruna müəyyən fikri yeridərək təbriyəvi məsələləri həll edən

dramaturgiya sosial dramaturgiya adlanır»¹. Milli mətbuatımızın banisi Həsən bəy Zərdabi maarifçilikdə kinematoqrafın oynaya bilecəyi rolü peyğəmbərcəsinə duymuşdu: «Kinematoqraf cihazı insan və heyvanların en mürekkeb həyat tezahürlerini təkmilləşdirilmiş və həqiqətə uyğun şəkilde hərəkətde göstərir. (...) Bir sıra elmi və pedaqoji vəzifələrin yerine yetirilməsində bu cihazın roluna az adam fikir verib»². Obrazlı ifadə potensialına malik elmi-kütləvi kinematoqraf televiziyanın təşəkkülünə qədər texniki tərəqqini, etnoqrafiyanı və səyahətləri kütlələrə çatdıraraq maarifçi-tədris funksiyasını yerinə yetirirdi. Televiziya isə sosial dramaturgiyanın əhatə dairəsini genişləndirərək insanlarla bir-birilə və cəmiyyətə qarşılıqlı yaşayış qaydalarını təbliğ edərək şəxsiyyətin formallaşmasına xidmet etdi. Özünün dramaturji strukturunu formalasdırmış elmi-kütləvi kinonun nəzəri qanunlarından bu maarifçi-tədris verilişlərində geniş istifadə olundu. Ətraf aləmin dərk olunmasına xidmet edən tədris filmləri ixtisas sahələrində əyani vəsait, didaktik öyrətmə materialı kimi kara gəldi. Sosial dramaturgiya müxtəlif fənlərin tədrisindən elavə kosmetika, kulinariya, intim həyat və digər sahələri əhatə edərək estetik zövqün, sərbəst düşüncə tərzinin formallaşmasına xidmet etdi. M.F.Axundov ingilis filosofu Con Stüarta yazdığı məktubunda göstərir: «Əgər cəmiyyət öz fəndlərinə fikir azadlığı verməzsə və onları ata-babanın və övliyanın qərar verdikləri şeylərlə kifayət etməyə və bunlardan kənara çıxmamağa və ağıllarını mədəniyyət işlərində işlətməməyə məcbur edərsə, bu surətdə fəndlər yer əkən, məhsul toplayan və hər bir işi düşünmədən və fikir etmədən görən avtomat olarlar: və ya onlar dəyirman atlarına bənzərlər ki, hər gün müyyəyen dairədə dolanarlar və öz vaxtında da arpa-saman yeyib su içər və yatarlar, sonra yenə oyanıb haman dünənki dolanışı dünyanın axırına qədər təkrar edərlər. Və bu biçarə atların hərgiz xəbəri olmaz ki, dünyada çəmən-

¹ Г. Рухнер. «Борьба за фильм», М., 1981, стр. 119.

² «Каспий» г. 27 нојбр, 1899-чү ил.

lər, otlaqlar, çayırılıqlar, çiçəkliliklər, meşələr, dağlar və dərələr vardır: əger bağlı olmasayırlar dünyada gəzərdilər və o könülaçan yerləri görərdilər və dünya ne'mətlərindən tamamilə faydalananmış olardılar»¹.

Mə'nəvi dəyərlərə xidmət edən sosial teledramaturgiya cəmiyyətin bütün zümrələrini əhatə edir. Televiziya nəzəriyyəcisi Ə.Bağirov ziyalıların da mədəni tərbiyəsini vacib sayırdı. «Kütlələrin və həmcinin elmi-texniki sahə ziyalılarının mədəni tərbiyəsindəki boşluqları doldurmaq televiziyanın borcudur»². İctimai mə'suliyyəti üzərinə götürən sosial teledramaturgiya tədris verilişlərində açıq, informasiya və bədii verilişlərdə isə dolayı şəkildə mədəni tərbiyə funksiyasını yerinə yetirir.

Sosial teledramaturgiyanın strukturunda tədrisin ekran kommunikasiyasına qoşulması mühüm yer tutsa da, keçid və müstəqillik dövründə sosial sifarişin olmaması bu prosesi ləngitdi. İnkişaf etmiş dünya dövlətlərində isə tədris bütünlükə ekran kommunikasiyasına qoşulmuşdur. V.M.Karelina bu barədə yazır: «İngiltərədə orta məktəblərin hamısı televiziya tədris verilişlərini qəbul edirlər. Müəllimlər dərs cədvəllərini müvafiq verilişlərə əsasən qururlar. «Bi-Bi-Si» televiziya şirkəti fiziki çatışmazlıqları olan uşaq-lar üçün məktəblərə belə xüsusi verilişlər hazırlayırlar. Ancaq gözlə mənimseyən kar uşaqlar üçün «Televiziya klubu» adlı serial tədris programı fəaliyyət göstərir»³. Teledramaturgiyanın və pedaqogikanın tələblərinə uyğun teledərsərin ssenarisində mövzuya dair mühazirə mətnindən əlavə, sınaq-təcrübələri, fotosəkillər, tamaşalardan, elmi-kütləvi və bədii oyun filmlərindən parçalar da dramaturji struktura qoşulur. Teletədris verilişinin ssenarisi yaradıcı fantaziya-ya arxalandıqda müxtəlif sənət sahələrinin sintezindən tamaşalılıq yaranır. V.M.Vilçekin yazdığı kimi: «Televiziyada

¹ М.Ф. Ахундов. «Бәдии вә фәлсәфи əsərləri», Б., 1987, сəh. 355.

² Ə. Bağırov. «ТВ 70-х. Некоторые особенности развития», ТВ вчера, сегодня, завтра, М., 1984, стр. 26.

³ В. М. Кarelina. «На экране и за экраном», М., 1982, стр. 151.

dəqiq sərhədlər olmadığından nəzəri, publisistik veriliş də tamaşa kimi göstərilə bilər. Burada dramatik qəhrəmanlardan yox, ideya daşıyıcılarından ibaret olan ilkin ədəbi uto-piyadan tutmuş moralist teatr ən'ənələrinin kəsişmələrin-dən de istifadə etmek vacibdir»¹. Müəllimlərin daxili müqaviməti ekranda hiss olunduğundan dərsin müəllimliklə aktyorluğunu özündə birləşdirən aparıcılara həvalə olunması daha məqsədə uyğundur. Bununla belə, fənnə dair audiovizual ekvivalentləri müəllim və şagirdlərin psixoloji portret-lərinin evəz etməsi tədris prosesini arxa plana atır.

Teletədris ssenarisinin milli psixologiyaya uyğunlaşdırılması və daimi auditoriyanın formalasdırılmasında digər ölkələrin təcrübəsindən faydalana maq mümkündür. E.Kruglovun yazır: «Hindistanda televiziya verilişlərinin yaradıcıları onu nəzərə alırlar ki, hindlilər televizoru filmlərə, rəqslərə baxmaq, populyar musiqiləri dinləmək, bir sözə, istirahət etmək üçün alırlar. Ona görə də informasiya və daha çox tədris verilişləri əyləncəli formada qurulub təqdim olunurlar»². Tamaşaçı auditoriyanın psixologiyasını nəzərə alan audiovizual ekran dərsləri təhsili telekomunikasiyaya qoşa-raq qavrayış əmsalını artırır.

Təəssüf ki, informasiya və əyləncə ilə müqayisədə maarifçi-tədris funksiyası ləng inkişaf edir. 60-cı illərdə milli gəlirin artması ilə Afrika qitesində tədris ekran komuni-kasiyasa qoşulsa da, E.Duqının yazdığı kimi: «80-ci illərdə Afrika qitesində tədris programı get-gedə ixtisar olunmağa başladı. Ziddiyyətli bir vəziyyət yarandı. Saysız-hesabsız savadsızların olduğu bir qitədə televiziyanın maarifçi təhsil funksiyasından imtina olundu. Adamlar əyləncə və dini proqramlara üstünlük verdilər»³.

Avtoritar rejimde cəmiyyətdə mədəni mühitin formalas-

¹ В.М. Вилчек. «Под знаком ТВ», М., 1987, стр. 41.

² Е. Круглов.«Индийское ТВ трудный шаг в будущее», ТВ вчера, сегодня, завтра, 1989, М., стр. 181.

³ Е. Дугин. «Телевидение в зеркале международной статистики», ТВ вчера, сегодня, завтра, М., 1983, стр. 205.

ması dövlət tərəfindən idarə olunduğundan maarifçilik funksiyası sosial sifariş idi. Bu sosial sifarişin ictimai üslubu tədris dərslerini də plakat janrında həyata keçirirdi. Avtoritar rejimin klassisizmindən doğan ictimai-plakat janrı keçid dövrünün romantizminin yaratdığı milli-plakat janrı ilə əvəz olundu. Lakin milli plakat janrı maarifçiliyin tələb etdiyi elmiliyin və dünyəviliyin tələbinə cavab verə bilmədi. Tədricən bərqərar olan demokratianın postmodernist təfəkkürü dövlətçilikdən, idarəcılıkdən və millilikdən uzaqlaşaraq cəmiyyətin bütün təbaqələrini sosial reflekslə bağlı janrlarda birləşdirdi. Demokratiya mühiti mədəniyyətin hər hansı formada asılılığını rədd etsə də, bazar iqdəsiyyatı müstəqil televiziyaları belə tədris funksiyasının sosial sifarişini yerinə yetirməyə vadə edir. Test imtahanları ilə bağlı tədris dərslerini hazırlamaqla daimi tamaşaçı auditoriya-sı qazanan müstəqil televiziya özünün reklam potensialını artırı bilər.

SƏNƏDLİ-BİOQRAFİK ƏDƏBİYYATIN SSENARİLƏŞDİRİLMƏSİ

Fakta və peal həyata əsaslanan sənədli ədəbiyyat he-sabına yaranan ssenarilər gerçekliyi birbaşa əks etdi-rir. Mühüm ictimai hadisəni özündə birləşdirən qəhrə-man dramaturji strukturun mərkəzində dayanır. Oyun ki-nodramaturgiyasında aktyopların sənədli qəhrəmanı ifa etmesi obrazın bədii təqdimatına yönəlir. Və bu yolla sə-nədli materialların bədii şərhi faktın bərpası dra-maturji strukturu yaradır.

Sənədli materiallara, real hadisələrə arxalanaraq müharibə qəhpəmanı, "Mixaylo" ləqəbli paptizan Mehdi Hüseynzadəyə həsp olunmuş "Uzaq sahilləpde" sənədli po-vesti əsasında yazılmış ssenapide (müəllifləp İ.Qasimov, H.Seyidbəyli, 1957) sənədlilik arxa plana keçirilə-rək, hadisələrin və obrazların estetik-poetik həllinə daha çox yer verilmişdir. Mixaylo obrazının özünü-təsdi-qı barədə S.Lavrentyev yazır: "Sovet qadınları onillik-lər boyu "Uzaq sahillərde" filmindəki nasist forması geymiş "bizim oğlan"a pərəstiş etdilər". Diktop mat-nində deyildiyi kimi, Mehdinin bip neçə dili, xüsusən alman dilini təmiz bilməsi və antpopoloji cəhətdən belə gestapoçuların diqqətindən yayılması inandıçı göpünməsə də, hadisələrin bədii şərhi müəllif yozumunu doğrudur. Povestdə Mehdinin xatirələrində sənədli in-formasiyanın təqdimatı portretin və mühitin gerçək-liyinə xidmet edir: "Mehdi Qasım İsmayılov küçəsindəki ikimərtəbəli balaca evlərini xatırladı. Evlərinin qa-bağında bir söyüd ağacı bitmişdi. Küçənin o biri tərə-finə isə onun oxuduğu on doqquz nömrəli məktəb yer-lə-şirdi. Mehdi öz müəllimi Süleyman Sani Axundova xüsusi məhəbbət bəsləyirdi". Ssenaridə isə sənədli mühit vətən həsrətini ifadə etməklə yanaşı, Mehdinin apzulapının vizual təqdimatını verir: sevdiyi italyan qızı Anjelika ilə Bakı

limanında teyyapədən düşən Mehdini anası, bacılıp sevincə qapşılayıp, onlap avtomaşınla şə-hərin yapışığı küçələpini gəzip, qumlu dəniz sahilində dincəlip və səbət dolu şanı üzümünün dadına baxıplap. Qəhrəmanın arzuları ilə real həyatın ziddiyəti təqdim olunduqda isə onun və sevgilisinin hələ ki, faşizmle üz-üzə dayanan partizan olduqları mə'lum olur. Bəşəri prob-lemlə üzləşərək mübarizədə canından keçən qəhrəmanın apzulapının ölüm anında yenidən canlanması dəmatizmi gücləndipərək mövzunun - bip gəncin puç olmuş apzu-lapının bədii həllini verir və mövzu ideyaya xidmət edə-rək şəxsi motivin ictimai motivə quban vepilməsini inandıpcı edir.

Kəskin süjet xətti üzrə inkişaf edən əsas dra-maturji hadisədə faşistləp yiğmiş pestopanı papt-ladan Mixaylonu alman zabitinə ələ vepmək istəyən satqın paptizan obpazı ziddiyətin eks tərəfini təmsil edir. Gizli sənədləplə kommunist olduğunu bildipərək alman zabitinin Mixaylo ilə birlikdə paptizanlapın yanına gəlməsi mövzu, eks-mövzu strukturunu nizamlayır. Ifşa olunacağından qopxan casus Kappantının alman zabitini güllələyərək Mehdini bıçaqla vupması, Veselinin qan vepəpək dostunu ölümdən xilas etməsi hadisələrin fabu-lalığını tə'min edir. Əsas dramaturji hadisənin inkişafında Mixaylonu öldürdüyüünü güman edən Kappanti ge-cə klubunun sahibi - xəfiyyə başçısı Mazelli ilə mayop Şultsu inandıpb Mixaylonun başı üçün aypılmış məbləği artırıp. Mixayloya bənzəyən bip alman zabitini və Mazellini də güllələyib pulu alıp. Ziddiyətin pul üzəpində qupulması Mixaylonu qəhrəman kimi təqdim et-məkələ bərabər, eks qəhrəmanların cilizləğini və pul-girliyini nümayiş etdirir. Partladılacaq kinoteatrda alman zabitləpinin yiğışacağı vaxtı bacarıqla qoca zabitdən öypənən Anjelikanın gestapoçular tərəfindən tutulması hadisələpin zipvəsini təsvir təhkiyəsində nəzərə çatdırır. Finalda ölüm ayağında Mehdinin sev-gi-lisini Vətənинə aparmaqla bağlı ümidilarını eks etdirən təsvirlərin təkrar canlanması bir gəncin puç

olmuş arzularını dolğun şəkildə əhatələndirir. Ssenari paralel olaraq tarixi, müharibə, məhəbbət və dostluq möv-zu-larına şamil edilə bilər də, əsas dramaturji hadisədə na-kam sevgi qəhrəmanlarının ölümü yaşamağa mane olan mü-haribəni problem kimi ön plana çəkərək faşist ideo-lo-giyasına nifreti və qəzəbi artırır.

Müharibədə itkin düşmüş qızın anasını tapması faktından oçerk hazırlamış I.Qasımov sonradan burada-ki materiallar və real hadisələri genişləndirərək "Bizim küçə" adlı sənədli povest və eyniadlı ssenari (1961) yazmışdır. Mühabibədən sonrakı dövpün ideoloji və psixoloji problemləpini eks etdirən bu ssenaridə sənədli qəhrəmanların şəxsiyyəti arxa planda qalsa da, bədii ümumiləşdirmə ilə insani münasibətləp ön plana çəkilmişdir. "Uzaq sahillərdə" ssenarisindəki Mehdi Hüseynzadənin yeni dramaturji strukturda sənədli qəh-rəman kimi təqdim olunması isə artıq öz funksiyasını yekrəne yetirmiş bu obrazın növbəti ssenaridə solğun tək-ra-rına səbəb olmuşdur. Yeri gəlmışkən, sənədli drama-turgiyadan fəpqli olapaq, qəhpəmanın bip ssenaridən digərinə keçməsi infopmasiya gepçəkliyinin təsdiqinə xid-met edə bilmip və yalnız seriallarda özünü doğruldu.

Ssenaridə geniş istifadə olunan diktop mətni if-tixar dolu informasiyalarla mühabibədən sonrakı əmin-amənlıq illərinin mənzərəsini yaradır, hətta sosrea-liz-mə xas ictimai prinsiplərə, Staxanov yarışına belə yer ayırır. Bu mətnin müşayiətli tikilməkdə olan şəhəri dolanıb "bizim küçə"yə çatdıqdan sonra yeni binada yaşayan ailələp təqdim olunur. Nəhayət, ekpandakı qəh-pəmanlap dil açıb danışdıqda qonşuluqdakı Bəyim xala-nın otağına yiylənmək fikpində olan Bəhrəm və onunla razılaşmayan apvadı Aşxenlə tanış oluruq. Münasi-bət-lər dialoqla həll olunmadığından, Bəyim xalanı da dik-top təqdim edir və vaxtilə fabrikdə dəpzi işləmiş bu qa-dın ona baş çəkməyə gələn şagirdlərinə yeganə qızından yana-yana söz açıp, ondan qalan ayaqqabı tayıni bağıpına basır. Şagipdəpin

passiv müşahidəsi Bəyim xalanın söhbətinə teatpa xas monoloq funksiyası verərək onu diktop mətninin davamına əvvipip. Ədəbi teatr üslubuna uyğun ekspozisiyadan sonra, nəhayət, televizopda nümayiş etdirilən sənədli xponika kadrlapında Bəyim xalanın özünü və itibdiyi qızı Sapanı göpəpək bayılması hadisələrin düyününi təsvir təhkiyəsində göstərir. Qonşulap Bəyim xalanın başına yiğışdıqda keçmiş par-tizan Musa bir vaxtlar Mixaylonun da haqqında söhbət aç-dığı bakılı qız Sapanı xatıplayıp. Ve bu xatırlamanın başqasına mənsubluğu gerçəklilik prinsipini pozsa da, söhbət mövzu-xatırə kimi canlanıp.

Sapanı axtapmaq üçün Moskvaya getmiş Rasimin polkovniklə söhbətində Sapanın Qəbbi Almaniya vətəndaşlığını qəbul etdiyini öypənib sapsılması ilə icti-mai ziddiyət təqdim olunsa da, müəllif bu ziddiyətdən vaz keçib, hadisələpi şəxsi-psixoloji münasibətləp istiqə-mətinə yönəldip. Detektiv janrına keçən hadisələp qəhpəmanlapdan gizli qalsa da, obyektiv şəkildə izlenilir. Fermada çalışan Saranın sıpəgasına gözü düşmüş Paul Kuptsla ziddiyəti nəticəsində başqa şəhərə getməsi, fermerin göndərdiyi fotoşəkilin Bəyim xalaya çatması və bu şəkli görən Rasimin qiyabi olaraq qızı vupulması süjet xəttini istiqamətləndirir.

Sapanın alman Lemə vurulması mövzu istiqamətini canlandırsa da, oğlanın gələcək mənzil və iş xatipinə qızı yeni sahibkarının bincə günlük göpüşmək istəyinə razılışmağa sövq etməsi eks mövzu yaradır. Milli əxlaqa sadıq Saranın Lemi təpk etməsi və bu şəhərdə boks yarışlarında iştirak edən Fuadın qızı tapmaması ilə de-tektiv janr nizamlanır.

Banşev apvadı ilə Bəyim xalaya onlarla bıpgə ya-şamağı təklif etdikdə Aşxenin e'tirazı beynəl-mi-ləl-çılık ruhu aşılısa da, erməni xanımın müqaviməti və çoxkülfətli rus ailəsinin humanizmi məntiqi cəhət-dən əsaslanmır. Mənzilindəki qonaqlıqda qüpbətdə-kilə-rin gəpi qayıtması haqqında və mühabibə əleyhinə Bəpi-şevin söylədiyi sağlıq əsərin müəllif

qayesini izah edir.

Okean gəmisində aşpaz Last dayının öz köməkçisi Sapaya limanlapın bipində sovet adamları ilə göpüşdürüünü, onlapın indi Aya belə uçduqlapını söyləməsi qızı Vətənə qayıtmaga puhlandıp. Saranın vətənlərinə getmək istəyən bip neçə afpikalını özbaşına gəmiyə bupaxması və işin üstü açıldıqda onun növbəti limanda afpikalılapla bipgə gəmidən qovulması fabula mexanizmini işə salır. Afpikalılapın vətənlərində çevrilişi: gəpgin hadisələp, atışma, Sapanın yapalanması zid-diyyetli süjet xəttini gücləndirməklə dramaturji zir-vəni gözönü həll edir. İnqilabın baş tutması, yeni döv-lətdə vəzifə tutmuş afpikalı tanışının yaralı qızə baş çəkməsi və sovet səfipinin qayğıkeşliyi sayəsində Sapanın evə qayıması, anası və qonşularının sevincə onu qarşılamaları nağlıvari finala təqdim olunur.

F.Kəpimzadənin "Qarlı aşırım" pomanı əsasında yazdığı "Axıپıcı aşıpım" (1972) ssenapisi də Azəp-bay-canda sovet hakimiyyətinin qupulması ilə bağlı inqilabi mövzunu əks etdirir. Naxçıvanda, Zəngəzurda, Dəərələzədə erməni daşnak dəstələri ilə vuruşsa da, "Qırmızı tabor" dəstəsi toplayıb şura hökumətinin qurulmasında yaxından iştirak edən Abbasqulu bəy Şadlinski kimi Kərbəlayı İsmayııl da, onun əlaltısı Qəmlo da real həyatdan götürülmüş sənədli qəhrəmanlardır. Drama-tur-ji strukturun əsas ziddiyətini Kərbəlayının başına toplaşapaq sovet hökumətinə qapşı vupuşmaq əzmində olan yeni qupuluşu qəbul etməyənlərlə, əslən ziyalı bəy olan Abbasqulu bəyin timsalında Şura hökumətidir. Qan tökülməsinin qapşısını almaq üçün Kərbəlayının yanına danışq apapmağa gəlmış Abbasqulu bəylə Kərbəlayı İsmayıılın dpamatik göpüş səhnəsində hep iki təpəfin tutduğu mövqe həqiqət olduğundan vəziyyət faciəvi şəkil alıp. Tutarlı dəlillərlə vəziyyəti təhlil edən Kərbəlayıya və sülh tərefdarı olan Abbasqulu bəyə müəl-lifin rəğbəti onların psixoloji portretini yaratса da, dramaturji ziddiyətin kəskinləşməsində

Qəmlo obrazı həllədici rol oynayır. Bu isə dramaturji hadisə daxili-lində birbaşa qarşıdurmanın zəiflətməklə yanaşı, Qəmlonu Kərbəlayı obrazının əlavəsinə çevirir. Abbasqulu ağa və onunla gələn silahsız adamlapın Qəmlo təpe-fin-dən ölüüpülməsi psixoloji məqamlarla zəngin olan ssenarini sərgüzəşt janının tələbinə uyğun olaraq təmamlayır.

I.Hüseynovun "Məşhər" romanının motivləri əsasında yazdığı "Nəsimi" adlı ssenari (1973) tapixi-bioqrafik mövzuda işlənərək, şairin yaradıcılığını, yaşadığı dövrü və faciəvi ölümünü dramaturji strukturda əks etdirdi. Nəsiminin mənsub olduğu hurufiləri şərlənmək üçün Şeyx Əzəmin Şirvanşah İbrahimə baş tutmayan sui-qəsdi ziddiyətin tərəflərini müəyyən edir. Teymurun oğlu Miranşahın hurufilərin ideya başçısı Fəzlullah Neimini tələb etməsi ziddiyəti gərginləşdirir. Ssenaridə Tanrıni belə qəbul etməyən, metafizik qanunlara əsaslanan hurufi ideologiyasının mahiyyətinin açıqlanması - əsgərin gücünün qılıncda deyil, əqidədə görülməsi, "Həqq" saydıqları insanın islamdakı müt'iliyinin qəbul edilməməsi və cəhalətlə barışmazlıqdan doğan söhbətlər elmi-kütləvi janrı meydana çıxarır. Kainat elmi haqqında "Cavidannamə" kitabının yazılması barədə mə'lumat, sevgi, günah haqqında dialoqlap və hurufi qiymətinin beyində, ürəkdə, şüurda, ruhda olmasının təsdiqi plastik şərhə, vizual təqdimata mane olaraq hadisəliliyi pozur. Şeyx Əzəmin qızı Şəmsin ona gözü düşmüş Miranşahın ayaqlapını yumaqdan imtina etməsi və qızın Nəsimiyə vurulduğunun mə'lum olması əsas dramaturji hadisəni bərpa etsə də, Fəzlullahın tutulması və xilas olunması ilə bağlı epizodlar sərgüzəşt janrı istiqamətinə yönəlir.

Nəsimi qəzəllepinin hürufilər məclisində musiqinin müşayiətilə oxunması şairin poeziyasını nümayiş etdirərək veriliş estetikası yaradır. Türkçə yazib-yaradan Nəsiminin Azərbaycan xalqının etnogenezinin əsasında duran türkləri Nizamilər, Xaqanilər yurduna dolmuş "cahil köçərilər" adlandırması inandırıcı səslənmir.

"Nə vaxta kimi baş kəsməklə qalib gelməliyəm?" deyə sanki hurufilərin ideoloji tə'sirinə düşən Teymurun Şirvanşah İbrahime şairin Bakıda - hurufi ocağında e'dam olunmasını tapşırması, İbrahimin Nəsimiyə Nizamidən sonra ikinci şair olduğunu söyləyərək onu vətəndə saxlamaq cəhdı, şairin isə bəşəriyyətə gərək olduğunu bildirərək qürbətə üz tutması tarixi mənbələrə söykənsəydi belə, dramaturji əhəmiyyət kəsb etməzdi.

Hələbdə şairin dərisi soyularkən Fəzlullahın qızı Fatimənin Nəsiminin oğlu ilə meydanda görünməsi şəxsi-psixoloji motivi üzə çıxarsa da, ölüm ayağında Nəsiminin söylədiyi "Məndə sıgar iki cahan" qəzəlini meydandakıların davam etdirməsi ictimai motivi gücləndirir. Nəsimidən nə üçün saraldığını soruşduqda onun artıq folklorə dönmüş "Mən əbədiyyət üfüqündə doğan günəşəm, günəş qurub edəndə əlbətə saralar" cavabı və dillərində Nəsimi qəzəli olan dərvişləp şairin yaradıcılığının əbədiliyinin bədii həllini verir.

S.Rüstəmin xalqlar dostluğu və inqilabi mövzunu eks etdirən nəzmlə yazılmış "Qaçaq Nəbi" pyesi əsərdə istifadə olunmuş "Haray saldım uzun illər, bütün aləm eşitsin ki, Əziz, doğma vətən birdir, o sahildə, bu sahildə" qəzəli ilə torpaqlarımızın bütövlüyü mövzusuna da toxunur. Bu pyes əsasında yazılmış, məcarə janrında təqdim olunan ssenarıdə (S.Rüstəm, Ə.Qurbanov, 1988) 1890-95-ci illərin ictimai-tarixi mühiti fonunda xalq qəhrəmanının sənədli portreti təqdim olunur. Əsas dramaturji hadisədə yoxsul kəndlilərdən ibaret Qaçaq Nəbinin dəstəsi ilə qarşılaşdırılan çar və şah üsuli-idarəsinə arxalanan və varlı zümrələr arasındaki ziddiyət sərgüzeşti janrında, atışma-vuruşma səhnələrində cərəyan etsə də, gözönü qarşidurma yoxsul İbişlə Nəbi arasında yaranır. İngilab yolu ilə hakimiyəti ələ alsa da, köklü problemləri həll edə bilməyen Nəbinin şikayətçilərə öküzləri, torpaqları birləşdirmek idəyasını verməsi, özünün isə peşəkar inqilabçılıqla məşgül olmaq həvəsində qalması onu sün'i yolla bolşevizmə bağlayır. Nəbinin yoxsul İbişin arvadına

sataşan kətxudanın biğinin qırxdırması və bu rəmzi alçaldılmağa dözməyib özünü öldürən kəndxudanın yerinə xoşqeyrət əri tə'yin etməsi süjet xəttini yaradır. Çar canişinin "Canavar gülleyə gəlməyəndə, tələyə gələr" məsləhətindən sonra şirnikləndirilmiş İbişin Nəbini şahin adamlarına satması sual doğursa da, ssenarini faciəvi sonluqla bitirir. Ziddiyətin qarşıdurması psixoloji məqamda həll olunduğundan Nəbinin son anda "Arvadı göyçək" deyərək orağı İbişin boğazına keçirməsi əsas dramaturji hadisəni faciənin səbəbi olan acı səhvin dərkilə ilə bitirir. Bununla da, ssenari "Hamlet" əsərinin "Həqiqəti yalnız həyati qurban vermək hesabına dərk etmək olar" ideyasının təkrarı ilə tamamlanır.

Real həyatda baş vermiş ictimai-tarixi hadisələri və sənədli qəhrəmanları əks etdirən ədəbiyyatın ssenarişdirilməsi dünya kinodramaturgiyasında geniş yayılmışdır. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, nəzəriyyəciler bədii oyun və sənədli publisistik ssenariler arasın-dakı sərhədləri şəffaflaşdırırlar. Odur ki, mövzunun real həyat hadisələri toplusunu əks etdirməsi fonunda dramaturji struktur bədii oyun və sənədli publisistik ssenarının bədii ifadə vasitələrindən paralel şəkildə yaranır. Bir vaxtlar yaşayıb-yaratmış tarixi şəxsiyyətlərin həyatını əks etdirən sənədli materialların yoxluğu tarixi-bioqrafik ssenarilərdə dramaturji modelin tapılmasına mane olaraq onların bədii yaradıcılıqlarının ön plana çəkilməsinə səbəb olur. Bu isə peşəkar üslubun standartlaşmasına və janr qarışığına gətirib çıxarrı.

SƏNƏDLİ PUBLİSİSTİK SSENARİLƏR

"LAZIMLI ADAM"

Trolleybus aramla üzü yuxarı qalxaraq tini burulub filarmoniyanın karşısındaki dayanacaqdə dayanır.

Trolleybusdan düşənlər arasında əlində çanta olan kişi diqqətimizi cəlb edir. O sekı boyu sıralanmış müxtəlif konsert afişalarının karşısından keçib filarmoniyanın girəcəyinə sarı yönəlir. Qarşımızdan keçən avtomaşınlar onu axıra qədər izləməye imkan vermir.

Oyma naxışlarla bəzədilmiş qapı açılır və artıq bizim tənqidğimiz kişi içəriyə daxil olur.

Qarderobda işleyən yaşılı qadın onu salamlayıır. Sumaklı kişi nəzakətlə paltosunu təhvıl verir və inamlı addımlarla filarmoniyanın geniş foyesinə daxil olur.

Tamaşa salonunun bu işıqlı foyeye açılan geniş qapılardan cərgələnmiş boş kreslolar görünür. Səhnədə isə rəqs ansamblının məşqi gedir. Şən, ritmik musiqi sədaları ətrafi başına götürmüştür.

Qəhrəmanımız foyeye açılan arakesmelərin arasından keçib pillələrlə zirzəmiyə düşür. Kiçik bir qapının karşısındada dayanır, Zibindən çıxardığı açarla kilidi açıb içəri keçir. Bura həddindən artıq həndər divarlı balaca bir otaqdır. Burada adamda belə bir təsəvvür yaranır ki, əgər bu otağı yanına ustə çevirmək mümkün olsaydı əməlli-başlı geniş bir otaq alınardı... Otağın bir küncünə qoyulmuş Nizami Gəncəvinin heykəli ilk anda diqqəti cəlb edir. Klassiklərin saysız-hesabsız portretləri divardan asılmışdır. Divar boyu düzülmüş rəflərə isə tavana qədər kitablar düzülmüşdür. Yan divarın yuxarı küncündə xırda bir pəncərə görünür. Tavana bitişmiş bu pəncərə sekilyə açılır. Küçədən keçən adamların ayaqqabıları və uşaq arabalarının təkərləri göz dəyir.

Artıq bizim qəhrəman öz işi ilə məşğuldur... Aşağı nöqtədən qoyulmuş kamera onun işgüzər portretini yarat-sa da, kadrın aşağı səddi onun nə ilə məşğul olduğunu görməyə bize imkan vermir.

Səhnədə isə rəqs ansamblının məşqi gedir. Musiqiçilərdən biri gözlərini yumub klarneti fülüyir, digəri dizinin üstündəki qarmonu dara çekir, o biri isə aramsız haldə nağaranı döyəcləyir. «Naz eləmə» rəqsini ifa edən oğlanla qız isə plastik hərəkətlərlə sanki bir-birlərinə sevgi izhar edirlər.

Zırzəmidəki otaqda sıralanmış kitablarla əhatələnmiş bizim qəhrəman isə öz işi ilə məşğuldur. Lakin hələki onun nə ilə məşğul olduğunu açıqlamaq fikrində deyilik. Tavana bitişik kiçik pəncərədən isə keçib gedən adamların ayaqqabıları və uşaq arabalarının təkərləri görünür.

Səhnədə rəqs edənlər musiqinin ən yaxşılı yerində sevgi ünsiyyətinin zirvəsini yaşayırlar. Yumşaq rəqs çekməsi geymiş oğlan dırnaqları üzərində şaxə qalxıb qızın başına dolanır.

...Kamera isə portret və kitabların üzəri ilə gərdiş edərək pəncərəyə çatır və səbrlə keçib gedən ayaqqabıları və araba təkərlərini müşahidə edir. Bizim qəhrəmanımız isə öz işi ilə məşğuldur.

Arxa divarda biz onun «Pravda» qəzetindəki şəklini və oradakı şəri görürük. Şerin altında B.Vahabzadənin imzası diqqətimizi cəlb edir. Ekranda qəhrəmanımızın şairə müxtəlif vaxtlarda çəkdirdiyi fotosəkillər bir-birini əvəz edir.

Biz yenə filormaniyanın foyesinə açılan qapıların birində içərini seyr edirik.

Səhnədə milli paltar geymiş oğlan və qızlar musiqiçilərin müşayiətli məşq etməkdədirler.

Kamera onların yumşaq və rahat ayaqqabılarını ön plana çekir.

Zırzəmidəki otaqda isə qəhrəmanımız ləzzətlə armudu stekandan çay içir və yenə də öz işi ilə məşğul olur...

Nəhayət, kadr genişlənir və biz qəhrəmanımızın

əlindəki bizi, iynə-sapı və tikilməkdə olan dəri çəkməni görürük. O qarşısındaki çəkməçi yeşiyinin üzərindəki çəkic, kəlbətin və biçaqdan vaxtaşırı istifadə edir.

Kamera saysız-hesabsız kitabların fonunda işləyən bu gülümser çöhrəli kişi ilə vidalaşış dövredə vuraraq pəncərəni göstərir. Ötüb keçənlərin ayaqqabıları və uşaq arabalarının təkərləri fonunda biz Bəxtiyar Vahabzadənin səsini eşidirik. O «Pravda» qəzetində çap olunmuş şe'rini oxuyur.

**Çəkməçi Əlinin tanrisı vətən
Dostu sənətkarlar
Mehrəbı sənət
Onun sözə sənət
Söhbəti şe'r
Arzuya köklənib könklənən sazı
Bizlə çəkmə tikir,
Sözlə bizləyir
Nadanı, qanmazı
Söz anlamazı
Kim ki, bu dünyada borcunu anılar
Amr də, fərman da nə görək ona
Çəkmə tikməklə də qəlbi yanınlar
Oğulluq borcunu
Verər yurduna**

Pəncərə arxasında tədricən toran qovuşur və ekran bozarır. Burada filmin son titrləri yazılır. Filmde «40 ildən artıq filarmoniyada çalışmış çəkməçi Ali çəkilmişdir».

1982

SƏHRADA YAŞIL ADA

Ara-sıra neft buruqlarının gözə dəydiyi bomboz səhranın tən ortasında yamyaşıl bir ada görünür. Adadakı su nasosundan ayrılan çoxsaylı borular bomboz səhranı parçalaya-raq müxtəlif istiqamətlərə kədir. Yaşılışa bürünmiş bu adada meyvə ağaclarının, qoyun-quzunun, toyuq-cücənin sayı-hesabı yoxdur. Adanın yegane sahibi isə artıq beli bükülsə də, bmr an belə işsiz dayanmayan Ağahüseyin adlı qocadır. O nasos stansiyani təmir edib saz saxlayır, bağbağatla, təsərrüfatla məşgül olur, boş vaxtlarında isə köhnə bir çantaya yiğib saxladığı fotosəkilləri, məktubları qarşısına töküb xatirələr aləmine baş vurur.

Uşaqlıq və cavanlıq fotosəkillərinə əsasən biz Ağakərimin kasib və zəhmətkeş bir ailədə böyüməsinin şahidi olurq. Onun əsgər formasında çəkdirdiyi fotosəkillərdən göründüyü kimi qoca nəinki uşaqlıqdə, habelə ordu sıralarında qulluq edəndə belə daim torpaqda əkib-becərməklə məşgül olmuşdur. Ordudan təxsis olunduqdan sonra da özünə Hüsniyə adlı qızla ailə qurmuş və onlar birlikdə bir parça torpaqlarını əkibbecərməklə məşgül olmuşlar. İldən-ilə böyüyən onuşaqlı ailənin həmişə zəhmətli bağlı olduğunu fotosəkillərdən görünür.

Lakin sakit həyat tərzi keçirən bu ailədə gözlənilməz hadisələr baş verir. Ağahüseyinin çilingər kimi çalışdığı, nazirliyin yardımçı təsərüfatın rəhbərliyi onu yüksək vəzifəli bir xanımın evinə, santexnikanın təmirinə göndərir. Və elə o zaman Ağahüseyen özündən iki dəfə hündür və ağır bu rus gözəlinə-Anna Trofimovnaya ilk baxışdan heyran olur. Təmənnasız-filansız nəinki su, qaz kanalizasiya avadanlıqlarını təmir edir, rəngsaz və parket işlərni belə yüksək səviyyədə görür.

O zaman Anna Trofimovna deyilənə görə çox yüksək vəzifəli bir məmurdan olan oğlu, səkkizyaşlı Ruslanla ya-

şayırmış. Ve elə o günlərdə Annanın başına iş gəlir. Balaca Ruslan avtomaşın altında qalıb həlak olur. Gündən-günə saralıb solan Anna Trofimovnanın dərdinə şərik olan Ağahüseyn xəlvətcə Ruslana öz əlləri ilə qəbir daşı yonraq, dostu Nikolayın motosiklinin kolyaskasına qoyub qəbirstanlığa aparır. Ve günlərin bir günü oğlunun qəbrini ziyan etməyə gəlmış Anna Trofimovnanın heyrətinin həddi-hüdudu olmur.

Oğul dərdinə dözə bilməyən Anna Trofimovna doğma Sibire qayıtmağa qərar verir. O Ağahüseynin əmrini verib, yenice istifadəyə verilmiş nasos stansiyasında gözetçi və nazərətçi texnik təyin edir. Ağahüseyn ailəsini də götürüb düzü-biyabandakı nasos stansiyasına köçür. Onlar tədricən burada məskunlaşsa da, Ağahüseyn bir an belə Anna Trofimovnanı unuda bilmir. Əkib-becərdiyi bostanın, dirriyin faraş məhsullarını da qutulara doldurub fasılısız olaraq Sibire — Anna Trofimovnanın ünvanına göndərir.

İndi qocanın köhnə çantada saxladığı Annanın məktubları o bağlamaların uzaq Sibirdə necə qarşılandığından xəber verir.

Bu məktublarda qutulardan gələn ətirli qoxuların poçt işçilərini və Annanın qohum-əqrabalarını vəcdə getirdiyi məlum olur. Meyvə-tərəvezin sapsağlam ünvana çatdırılması üçün Anna qutulara deşiklər açmayı da məsləhət görür. Ağahüseynin məktublarından isə meyvə-tərəvezin ildən-ilə aşıb-daşlığı bilinir. Bazarda satdığı meyvə-tərəvezin puluna Ağahüseynin cürbəcür şirniyyatlar və hətta bahalı bir İran xalçasını da Annaya göndərdiyi məlum olur. Anna məktubunda "şirniyyatı gərək uşaqlara saxlayaydın" yazsa da, xalçaya heyran olduğunu gizlətmir. Bu xalçanı sığalladıqca Abşeron günəşini, ılıq Xəzəri və habelə doğma Ağahüseyni xatırladığını yazar. Bu məktubu alan gündən Ağakərimin yuxusu ərşə çekilir. O gündən yazdığı məktublarda Annadan geoiyə qayıtmağı xahiş edir. Bu xahişle Anna xalaya məktub yazan uşaqları da mükafatlandırır.

Heyatın gündən-günə canlandığı bu yaşıl adada mal-qara, qoyun sürüsü artdıqca Sibirə göndərilən bağlamalar yağı, pendir də əlavə olunur. Lakin günlerin bir günü Annanın həsrətinə dözməyən Ağahüseyən mal-qaranı, qoyun sürüsünü pula çevirərək Sibirə uçur. O, Annanın Sibirdəki qohumlarına görünməmiş qafqazlı səxaveti göstərir. Nəticədə öz qohum- əqrabalarının təhrikli ilə Anna Ağahüseyənin və onun uşaqlarının sevgisine tabe olur və bu səxavətli qafqazlıya qoşulub bu yerlərə gelir.

Ağahüseyinin gelişinə sevinən uşaqların anası Hüsniyə vəziyyətlə barışır. Ağahüseyən Annanı mollarının yanına aparıb kəbini rəsmiləşdirir və ailəvi şadyanalıqda sevginin və içkinin təsirindən kövrələn Anna sevimli mahnisini da oxuyur: "Pervim delom, pervim delom samoleti. A devoçi, a devoçki, a devoçki potom".

O gündən də bu adanın toylu-busatlı vaxtları başlanır. Bu dünyadan ən xoşbəxt adamı olan Ağahüseyən hər iki arvadını qoltuğuna vurub bir neçə dəfə Bakıya, rus dram teatrının tamaşalarına aparır. Hüsniyə rusca bilməsə də, bu tamaşalara həvəslə baxır. Hətta bir dəfə tamaşadan əvvəl üçlükdə şəkil də çəkdirirlər. İndi qoca bu fotosəklə baxdıqca gözləri yaşırar.

Gözel günlər idi. Anna Ağahüseyni bekar dayanmağa qoymurdu. Mal-qaranın, qoyun-quzunun sayı gündən-günə artırdı. Annanın məsləhəti ilə donuz da saxlamağa başladılar. Var-dövlət aşüb-daşındı. Anna taburetkasını götürüb "Qusein poşlı rabotat" deyərdi. Ağahüseyin isə taburetkada oturub tum çırtlayan Annaya baxıb ilhamlanır və ürekdən işleyərdi. Beləliklə Ağahüseyən Annanın eşqinə böyük bir küknar meşəsi saldı. Hər iki tərəfinə sərv ağacları düzülmüş xiyaban yaratdı və kefi kök olanda özündən iki dəfə Hündür Annanı əlləri üzərinə götürüb bu xiyabanda gəzdirirdi. Anna tanrıının bu xırda boylu, sısqa kişiye hədsiz güc bəxş etdiyinə heyretlənərdi. Annanın təklifi ilə bir rus zabitinin cəbhədən trafey kimi getirdiyi və göz bəbəyi kimi qoruduğu Mercedes maşınını da aldılar. Yolsuz,

ırsız bu biyabarı o maşında başdan-başa gəzdilər. Hətta bir dəfə gecəyarı Ağahüseyn zarafatla çölün düzündə motoru bilərkən söndürür. Yalnız Annadan öpüş aldıqdan sonra maşını işe salır.

İndi gölün kənarında dayanmış, çürüməkdə olan Mersedesin sükanı arxasında əyləşmiş Ağahüseyn o xoşbəxt günləri yana-yana xatırlayır.

Dərd dərd ardınca gelmiş. Əvvəlcə, böyük oğul Qarabağ uğrunda şəhid oldu. Bu dərdə dözməyən Hüsniyə dünyasını dəyişdi. Uşaqların hərəsi bir yana dağılışdı. Sonra isə Anna dünyadan köcdü.

O gün qocanın həyatının ən dəhşətli günü idi. Sübh tez-dən özünü xəstəxanaya çatdırmışdı. Tibb bacısını sözləri indi də qulaqlarında səslənir: «Dördüncü palatadakı qocar rus qarısı keçinib».

Kişi indiyə qədər təəcübünü gizlədə bilmir. «Necə? Qocar rus qarısı? Bu nə danışır adə? Bəyəm Anna kimi cuvənəzənə qarı demək olar? Mən onda lap kor imişəm ki!.. Ey gidi dünya». Anna ölümdən sonra bu yaşıl adada həyat ölüşgüməyə başladı.

Neçə illərdir ki, burada bir ağaç da əkilədiyindən bağ qocalıb. Gölə isə bir dəfə də olsun tor atılmayıb. Odur ki, balıqların artıb, azalması da bilinmir. Baş idarədən də buralara gəlib-gedən yoxdur. Uşaqlar Ağahüseynə balaca bir oğlu da olan təzə bir arvad da təpib gətirdilər. Qaçqındır. Yaxşı işgüzar qadındır. Uşaq da sakit, başlaşağıdır. Ancaq onlar üçün buralar yaddır. Yurd həsrəti çekirlər. Çətin tab gətirələr.

DİDƏRGİNLER

«Səlnamə» studiyasının çəkiliş qrupunun lntə aldiği xronikal kadrlarda yanmış kənd və şəhərləri görərək. Yanıb tüstülenən kəndlərin fonunda uşaqlar, qadınlar və qocalar əllerindəki, ciyinlərindəki, bellərindəki bağlamalarla çöllərə tökülmüşlər.

Bir neçə cərgə sıralanmış yük vaqonlarının arası və ətrafi yüzlərlə qaçqınla doludur. Yük vaqonunun içərisindən çəkilmiş kadrda müxtəlif ev əşyaları, mal-heyvan və toyuqcucə ilə vaqona güclə daxil olmaq istəyənlərin arasında biz ağıbirçək Səriyyə ananı görürük. O, dalına şəllədiyi yorğan-döşəyin ağırlığı altında ikiqat əyilmişdi. İri gözlü, uzun saçlı qızı Dünzarın köməyi ilə əsaya direnmiş Israfil kişi əlindəki sazı başı üzərinə qaldırılmışdır. Ailənin böyük gəlini Qəmər əsgər paltarlı əri Kərimin fotoportretini bağırna basmışdır. Belinə uşaq şəlləmiş kiçik gəlin başındakı böyük bağlamanı güclə saxlayır. Onun əri ayağı protezli həmid kəhrəba rəngli keçini iri buynuzundan yapışmışdır. Uşaqların qucağında pişik, çəpiş və toyuqlar gözə dəyir. Adamlar bir-birlərinə aman verməyərək ölüm-dirim mübarizəsi ilə vaqonlara doluşmaq istəyirlər. Ayaq altında qalan uşaqlar və qocalar kameranını gözündən açmır. Uzun-uzadı fit verərək yaxınlıqdan keçən parvoz adamları tüstüye qərq edir. Vaqon təkərlərinin aramsız taqqılıtı altında ekran bozarmağa başlayır. Parovuzun fiti uzaqlardan eşidilir.

Kamera yük vaqonunun dəmir barmaqlıqli pəncəresindən içərini müşahidə edir. Bizim qəhrəmanımız Səriyyə ana ağ neftlə işləyən pilite üzərindəki mis qazana makaron doğrayıb tökməklə məşğuldur. Xırda uşaqlar döşəmə üzərində dövrələnərək beşdaş oynayırlar. Bir az aralıda qurulmuş xalça dəzgahı arxasında belinə uşaq şəlləmiş orta yaşılı gəlin palaz toxuyur. İki balaca qız ona kömək edir. Dəlinin barmaqları səretlə hərəkət etdikcə palaz üzərində milli ornamentli naxışlar ilmələnir. Bir kənarda oturmuş Ymid pro-

tez ayağının təmiri ilə məşğuldur. Küncdəki taxtın üzərində uzanmış xəstə qocanı İsrafil kişini tanıyırıq? İri gözlü, uzun saçlı Gülzar ona qulluq edir, çay qaşığına dərman damcılaşdırır, əlindəki dəsmalla tərini silir. İsrafil kişinin başı üzərindəki divardan saz asılmışdır. Vəqonun bir tərəfində böyük gəlin üzü divara paltar yumaqla məşğuldur. Divarda rəngli saplarla işlənmiş tikmələrin əhatəsində qara lentlə haşiyələnmiş portret asılmışdır. Vəqonun bir küncündə xırda bir oğlan uşağı anasına qıslımiş çəpişi cırnadır. Xəlbirdə oturmuş kürt toyuğun altındakı yumurtalardan bir neçəsi görünür. Toyuqla üzbeüz dayanmış pişik gözlərini ona zilləyib marıtlayıır. Ağ çəpiş ləzzətlə anasının iri əmcəklərini əmmekdədir.

Bütün bu təsvirləri vəqon təkərlərinin passiv taqqıltısı müşayiət edərək içərisində olduğumuz qatarın hərəkət imitasiyasını yaradır.

Səriyyə ananın böyük ailesinin yaşadığı yüksək vəqonunda şadýanalıqdır, toydur. Ailənin iri gözlə, uzun saçlı qızı Gülzar biş yeri təzəcə tərləmiş qaçqın, əsgər oğlana, Elmanı əre gedir. Balışlara söykənərək yorğan-döşəkdə oturmuş İsrafil kişi bağrına basdığı sazi dinqıldadaraq zəif səslə sarıtel havası oxuyur: Duman gəl get bu dağlardan.

Süfrə başında əyleşmiş əsgər geyimli Elman heyranlıqla gəlini Güzarın saçına gül taxır. Bəy də, gəlin də xoşbəxtidlər. Ana meclisi yola verir. Əlindəki kəfkirlə mis qazanda dəmlənmiş makarondan pay çəkir və qızarmış çəpiş etini nimçələrə əlavə edir. Pişik kəsilmiş çəpişin başayağının və soyulmuş dərisinin ətrafında vurnuxur. Kəhrəba rəngli ana keçi qarşısındaki quru gəvələyir. Ağırlığını protez ayağına salmış həmid qalın stekandakı arağı başı üzərinə qaldırıb sağlıq deyir, uşaqlar ləzzətlə Koka-kola butulkalarını başlarına çəkirler. Xəlbirdəki toyuğun ətrafindakı sarı cücelər civildəşirlər.

Ağ, qara təsvirli xırda televizorda xarici nümayən-dələr müxbirlərin və çəkiliş kameralarının müşayiəti ilə qaçqınlarla baş çəkirler. Biz onların arasında həmyerililərimiz dünya şöhrətli musiqiçi Rostislav Rostropoviç görürük. O, qaçqın-

lарын вәziyyеті бареде yana-yana danışır: «vaqonlarda ya-şayanların vəziyyeti daha dəhşətliidir. Qışda soyuqda do-nurlar, yayda isə istidən vaqonların aotına girirlər». Vaqon-dakılar bir anlıq toyu unudaraq nəzərlərini ekrana zilləyirlər. Ekran yavaş-yavaş bozarmağa başlayan ekranı vaqon təkərlərinin taqqıltısı müşaiyət edir.

Səriyyə ananın dərdli sərlə ağı dediyini eşidirik:

— Kamera yük vaqonunun dəmir barmaqlı pəncəre-sindən içərini müşahidə edir. Dövrə vurub oturmuş qadın-ların əhatəsindəki cənəzə vaqonun ortasına uzadılmışdır. İsrafil kişinin divar dibindəki yeri boşdur. Uşaqlı böyüklü ha-mı Səriyyə anaya qoşulub ağlaşır. Nisbətən böyümüş cüçələr analarının qanadları altında gizlənməyə çalışırlar. İsrafil kişinin sazi dinqıldadaraq oxuduğu «Saritel» havası ağlaşmaya qarışır.

Doğuş zamanı ağrı çekən qadının hıçkırtılarını eşidirik. Yük vaqonunun içərisindəki kameranın qarşısına aq perde çəkilmişdir. Perde üzərində ağrı çekən kiçik gəlinin və uşaq tutmaqla məşğul olan Səriyyə ananın siluetini görürük. Həmid uşaqları başına yiğaraq onlara taxtadan oyuncaq düzeldir. Artıq böyümüş cüçələr pişiyin etrafında gəzisirlər. Kehreba rəngli ana keçi müdrik bir görkəmlə saqqalını tərpədir. Nəhayət körpə səsi eşidilir və Səriyyə ana qucağındakı körpə ilə pərde arxasından çıxır. Haradansa uzaqlardan İsrafil kişinin oxuduğu «Saritel» havası eşidilir.

Səhərin alatoranında Səriyyə ananın 3-4 yaşı oğlan nəvəsi biri yarımcılpaq halda, xırda yumruqları ilə gözlərini ovuşturaraq yaşadıqları yük vaqonunun açıq qapısından çölə işayır. Kamera bir müddət onu seyr etdikdən sonra qat-ter boyu irəliyə hərəkət edərək digər vaqonların içərisində və altında yaşayan qaçqın ailələrinin güzəranını göstərir. Vaqonlarının birinin açıq qapısından qurşaga qədər soyu-nub yuyunan Elmanı və onun başına su tökən Gülgəzəri da görürük. Qaçqınlarla dolu sonuncu vaqonun qarşısında pa-rovoz əvəzinə qol-budaq atmış yaşıllı yarpaqlı bir ağaç görürük.

Mündəricat

Giriş	3
1. Kinopublisistikanın inkişafı	5
2. Telepublisistikanın inkişafı	27
3. Publisistik telefilmler	33
4. Publisistik tamaşalar	35
5. Sənədli və elmi-kütləvi kinofilmin ssenarisi	42
6. Telepublisistikanın mahiyyəti	52
7. Teledramaturgiyanın postmodernist mahiyyəti.	54
8. Telepublisistikanın dramaturji modeli	61
9. Sənədli-bioqrafik ədəbiyyatın ssenariləşdirilmesi	85
10.Sənədli publisistik ssenarilər ("LAZIMLI ADAM")	93

Nəşriyyat redaktoru: Nadir Məmmədli
Redaktor müavini: İ.Zeynalov
Texniki redaktorlar: R.Hacıyev, E.Hacıyev
Korrektor: S.İsmayılova.
Yığılmağa verilmiş **22.08. 2000.**
Çapa imzalanmış **19.10.2000.**
Fiziki çap vərəqi 6. Uçot nəşr vərəqi 6.
Şərti çap vərəqi 6,5. Qarnituru tayms.
Sifariş № 779. Ofset kağızı.
Kağız formatı 60x84 1/16 Tiraj 500.
Qiyməti müqavilə ilə.

**Kitab «Nurlan» nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində hazır diaqozitivlərdən çap olunmuşdur.**
Ünvan: Bakı 48, Qaraçuxur qəs. Qumluq küç.69.
Tel.: 25-67-72
Direktor: N.B.Məmmədli.