

dakı kimi ifadə edə bilərik:

Dil - okkazional nitq ehtiyacından yaranan, gerçəklik elementi kimi dərk olunaraq intellekt obrazına çevrilən və ünsiyyətin istənilən formasında əks etdirdiyi ilkin gerçəklik elementinin birinci intellekt obrazı ilə birləşən dil struktur vahidlərinin məcmusundan ibarət psixolinqvistik kateqoriyadır.

Bu araşdırmada bəhs olunan ayrı-ayrı problem və anlayışlarla daha ətraflı tanış olmaq üçün müəllifin aşağıdakı əsərlərinə baxa bilərsiniz:

- 1) Dilin qlobalaşması. *Tədqiqlər*. Bakı, 2003, № 2, s.19-23;
- 2) Dərketmə və onun fazaları. *Tədqiqlər*. Bakı, 2003, № 4, s. 37-39 ;
- 3) Gerçəklik elementinin intellekt obrazları. *Tədqiqlər*. Bakı, 2003, № 4, s. 39-43;
- 4) Klassik nağıl süjetlərində zaman formalı ilə yaranan psixolinqvistik keçidlər. «Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə» II uluslararası folklor konfransının materialları. Bakı, 2004, s.241-245;
- 5) Ümumi dərketmə prosesində sinktual dərketmənin rolu. *Tədqiqlər*. Bakı, 2004, № 1, s. 16-19.

Məsmə Qaziyeva

TEATR VƏ DRAMATURJİ MƏTNİN QARŞILIQLI MÜNASİBƏTLƏRİ

Ümumiyyətlə, İngiltərə teatri öz inkişafında iki dəfə «mədəni inqilab» illərini yaşamışdır. Bu fakt ingilis dramaturgiyasının inkişafına, ingilis dramının linqvistik-struktur xüsusiyyətlərinin təkmilləşdirilməsinə və bunun da bütövlükdə Avropa teatrına nüfuz etməsinə təkan vermişdir. Həmin illərdə ingilis teatrının bir sənət kimi zəifləməsi ədəbi dramın təzələnməsinə, ədəbiyyatın bir növü kimi dramın yeni əlamətlərlə zənginləşdirilməsinə yol açmışdır. Hər iki halda İngiltərənin mədəniyyət xadimləri teatrın tənəzzülünün səbəbini Şekspir teatr ənənələrində görmüş və çıxış yolunu dahi Şekspirin tənqidində axtarmışlar. Təbiidir ki, bütün bunlar teatr mədəniyyətinin inkişafı naminə «Teatral tənqid» kimi qiymətləndirilə bilər. Əks halda, Şekspir sonralar səhnəyə

qayıda bilməzdi.

XIX əsrin ikinci yarısında İngiltərə və ümumiyyətlə Avropa teatri tənəzzül və böhran çağlarını yaşayırdı.

Böyük Azərbaycan ədibi M.F. Axundovun oğlu Rəşid bəy Brüsseldən atasına yazdığı 4 yanvar 1875-ci il tarixli məktubda fransız ədibi və tənqidçisi B.Qastinovun XIX əsr Avropasında teatra münasibət haqqında fikirlərini aşağıdakı kimi təsvir edirdi: «Bilirsinizmi, səhnə üçün pyes yazanda daha çox nəyə diqqət vermək lazımdır? Elə etmək lazımdır ki, şuxluq, intriqa, gözlənilməz hadisələr, hətta dekorasiyaların dəyişməsi daha çox olsun, bir sözlə, tamaşaçının gözünə kül üfürmək lazımdır, imkan daxilində yeknəsəqliyi aradan qaldırmaq lazımdır. Əgər tamaşaçılar ədəbiyyatdan...baş çıxaran olsaydılar, bu pyesi oynamaq olardı, amma təəsüf ki, bu belə deyil. O qədər elə pyes var ki, heç Sizin atanızın pyeslərinin dördüdə birinə də dəyməz, onlar ədəbiyyat baxımından tamamilə boş şeydir, amma tamaşaçıların xoşuna gəlir, çünki onları hər cür (bəzən hətta sadəcə axmaq) səhnələrlə, dekorasiyalarla, zarafatlarla və s. əyləndirir. Elə bu səbəbdən nə burada, nə də Parisdə heç bir direktor bu komediyanı öz teatrının səhnəsinə daxil etməyə razı olmayacaq - çünki onların hamısı spekulyasiya ilə məşğuldur, pyes tamaşaçıların əksəriyyətinin xoşuna gəlmədiyini üçün isə onun bundan heç bir (pul baxımından) gəliri olmayacaq. Beləcə, bu pyesin hansısa teatrda nümayiş etdirilməsi fikrini bir qırağa qoyaq. Səhnənin elə şərtləri var ki, dramaturq teatr üçün pyes yazanda gərək onlara riayət etsin».

Teatrın dirçəldilməsi ədəbi dramaturgiyanın yeni relslər üzərinə keçirilməsini, onun forma və məzmununun təkmilləşdirilməsini, mövzu dairəsinin müasirləşdirilməsini tələb edirdi.

Belə vəziyyətdə yeni teatr və yeni dram uğrunda gərgin mübarizə gedirdi. Böyük ingilis ədibi və dramaturqu Bernard Şou (1856-1950) öz həmkarlarına nisbətən daha cəsarətli və radikal yenilikçi kimi çıxış edirdi. Onun İbsenin təsiri altında yazılmış «Widowers` Houses», «Mrs. Warren`s Profession»,

«Arms and the Man», «The Devil's Disciple» və b. pyeslərində yeni, problemlı dramın əlamətləri-realizm, stereotip teatr maska-obrazlarının aydın sezilən fərdi xarakterlərlə əvəzlənməsi, fabulanın xarakterlərin dialektikasına tabe etdirilməsi və nəhayət, pyeslərin əvvəlki başdan-başa əyləncəli xüsusiyyətlərinə əks olaraq, dərin ideya məzmunu əsas yer tuturdu.

Yeni teatr və yeni dram uğrunda mübarizədə digər mütərəqqi ingilis dramaturqlarının da fəaliyyətini qeyd etmək lazımdır. 1891-ci ildə teatrın intensiv iş mərhələsi ərəfəsində Oskar Uayldın (1854-1900) nəşr etdirdiyi kitablarda öz nəzəri və konkret bədii əksini tapmış əsas estetik prinsiplər bir qədər sonra özünün təcrübədə də həllini tapmışdı.

Bu mübarizə geniş teatr hərəkatına səbəb olmuş, ingilis və amerikan səhnəsinin qapılarını XIX əsrin sonunda yazılmış ən yaxşı pyeslər üçün açmışdı.

1956-cı il mayın 8-i İngiltərədə yeni teatr hərəkatının doğulduğu gün sayılır. Həmin gün 27 yaşlı aktyor Con Osbordun yazdığı «Look Back in Anger» pyesi tamaşaya qoyulmuş, bu dram və tamaşa öz yeniliyi ilə ingilis səhnəsinə inqilabi hərərat gətirdi. Yeni teatr hərəkatının başında Osbornla yanaşı, bədii rəhbər Corc Devin və gənc rejissor Tonni Riçardson da dururdular. Onlarla birlikdə ölkənin bədii həyatına Şeyla Dileni, B.Biən, Arnold Uesker, Con Arden və b. kimi yeni dramaturqlar nəslı gəlmişdi.

Gənclərin dramaturgiyası səhnə sənətinin dilini də yeniləşdirmişdi. Bu dramaturgiya rejissorlardan və aktyorlardan müasirliyi daha dəqiq hiss etməyi və səhnəyə müxtəlif bədii üslublar gətirməyi tələb edirdi. «Royyal Kort» teatrı yeni dramaturgiyanın təbliğində mühüm rol oynamağa başlamışdı. «Qəzəbli cavanlar»ın dramaturgiyasının səhnədə qələbəsi T. Riçardson, Lindsey Anderson kimi rejissorların, Vanessa Redqreyv, Doroti Tyutin, Riçard Conson, Piter O'Tul, Albert Finni kimi aktoyorların adı ilə bağlıdır.

Ümumiyyətlə, incəsənətdə belə qəbul olunmuşdur ki,

tamaşanın uğur qazanması üçün aktyorun və dramaturqun eyni cür fikirləşməsi, daha doğrusu, aktyorun müəllif kimi fikirləşməsi olduqca vacibdir. Ancaq bu heç də asan başa gəlmir. Bir sıra hallarda aktyor rejissorlarla, teatr nəzəriyyəçiləri ilə, filosoflarla sözün əsl mənasında mübarizə apara-apara yetişir. Bəzi dövrlərdə hətta teatr modernizmi nəzəriyyəçiləri insan xarakterinin və həyat həqiqətlərinin teatr sənətinə zidd olduğunu iddia edirdilər. Modernist tamaşalarda real həyat inkar edilir, söz hərəkətlərə tabe etdirilirdi və nəticədə aktyor daha çox əziyyət çəkməli olurdu.

Klassik müəlliflərin əsərlərinin səhnəyə qoyulması teatrda, bir qayda olaraq, mətnin ənənəvi oxunuşunu formalaşdırır. Bəzən ilk dövrlərdə bu ənənə özünü doğruldursa da, nəsillər keçdikcə mətn ona yenidən, başqa cür münasibət bəslənməsini şərtləndirir. Bu zaman mətnin oxunuşunda novatorluq etmək üçün rejissordan və aktyordan böyük cəsarət tələb edilir. Buna nümunə olaraq belə bir fakta diqqət yetirək.

Kennet Tayner yazır ki, «Otello»nun Vaterloo körpüsü yaxınlığındakı Milli Teatrda tamaşaya hazırlanması prosesində, 1964-cü il fevralın 3-də rejissor Con Dekster truppa qarşısında çıxış edərkən Otellonu şişirdilmiş, çoxdanışan, təkəbbürlü qara dərilili general kimi təqdim etmişdi. Elə birinci oxunuş böyük təəssürat yaratmışdı. Adətən belə hallarda aktyorlar quruluşa müdaxilə etmirlər. Onlar bir yerdə oturub pıçıldaşır, daha çox bir-biriləri ilə tanış olmağa cəhd edirlər. Olivye sanki belə bir toplantıya əl qumbarası atdı. O, mətni oxumağa başladı. Bu bir fantastika idi. Aktyor öz səsinin bütün gücünü mətnə elə vermişdi ki, oturanların qulaqları cingildəyirdi. O, ətrafda oturanlara təlqin edirdi ki, faciənin qəhrəmanı, bütün hadisələrin episentri və fokusu, həqiqətən, faciənin əvvəlində adı birinci çəkilən personajdır. O, Şekspir mətninə pələng kimi cummuşdu. Qarşımızda alicənab, «mədəni» Otello deyil, yolverilməz egoizm alovu ilə od tutub

yanan müzəffər qara despot idi. Belə bir adamı Yaqo «barmağına dolaya» bilməzdi, əksinə, o özünü Yaqonu istədiyi kimi fırlada, onunla saray təlxəyi kimi davrana bilərdi.

Belə cəsarətli traktovkanı izah etmək lazım gəlir. Şekspirin bütün başqa qəhrəmanlarında hansısa mənəvi bir qüsür var. Ancaq Otello ənənəvi olaraq qüsursuz obraz kimi qiymətləndirilir. Olivyenin oxusu bizi başa saldı ki, ola bilsin, ənənə özü səhvdir, Otello əslində qürur günahına batmışdır. Olivyenin səmindən şüşələr cingildəyir, başımızın tükü tərpe-nirdi. Otağa sanki kobud və qarşısızalmaz vəhşi bir güc daxil olmuşdu. O, saitləri yüngül əcnəbi aksenti ilə tələffüz edirdi. Bütün truppa dəhşət içərisində donub qalmış halda onu dinləyirdi... Bir qədər sonra Olivye «ordu ilə vidalaşma» səhnəsinə keçdi və mənim başımın tükləri yenidən dik durdu. Bu sanki döyüşkən öküzün ölümqabağı iniltisi idi.

Bütün truppa mənim kimi heyran qalmışdı. Biz başa düşdük ki, böyük klassik aktyoru, yalnız bircə intonasiya ilə tamamilə yeni təfsirə yol açan qüdrətli səs diapozonuna malik aktyoru ömrünün ən yaxşı illərində dinləmək nə deməkdir. Olivye üçün hər bir monoloq heykəltaraşın işlətdiyi mərmər parçası idi: o, nəzərdə tutduğu formanı əldə edəne qədər bu mərməri yonurdu.

Məşhur rus rejissoru Y.B. Vaxtanqov bir dəfə tələbələri ilə məşq üzərində işləyərkən demişdi: «Rus tarixindən imtahana yaxşı hazırlaşan, hadisələrin gedişatını, tarixi məqamları və s. yaxşı bilən tələbə Böyük Pyotrun çarlığı haqqında danışarkən biz hər halda hiss edirik ki, o, danışdığını yaxşı bilmir... Amma sanballı bir tarixçi natiqlik istedadı baxımından pis danışsa da, hamı ona heyranlıqla qulaq asır. Bu ona görə belədir ki, həmin tarixçi nə danışdığını yaxşı bilir. İnsan yalnız o zaman öz nitqindən razı qalır ki, danışdığı şey haqqında bildiyini hiss edir».

Aktyor özü yalnız öz sənətinin gücünə böyük rolların öhdəsindən gələ bilməz. Gerçəkliyə qovuşmaqda əsas rol

həmişə dramaturqa məxsus olmuşdur. Lakin həyatı sözlərdə, öz qəhrəmanlarının düşüncəsində, fikir dünyasında və hərəkətlərində əks etdirən müəllifin aparıcı rolu artdıqca teatr sənətinin inkişafının əsas şərtləri aktyorların kamilləşməsi, müstəqil düşüncə qabiliyyətinin artması və səhnədə yaratdıqları obrazlara görə məsuliyyətini daha artıq dərk etməsi ilə bağlıdır. Hər hansı bir pyes rejissorların və aktyorların diqqətini nə qədər çox cəlb edirsə də, dramaturqun canlı həyat səhnələri yaratmaqda rolu bir o qədər yüksəlir.

Ümumiyyətlə, aktyor ifasının kamilləşməsində aktyorların rejissorlarla yanaşı, dramaturqlarla da canlı ünsiyyətinin olması böyük rol oynayır. Teatr və dramaturgiya tarixi birbaşa müəllif - aktyor münasibətlərinin effektivliyini sübut edən faktlarla zəngindir. Bu aspektdə dramaturqların özlərinin səhnədə aktyor kimi çıxış etməsi və ya tamaşaya rejissorluq etməsi, onların aktyorlarla sıx yaradıcılıq əlaqəsi saxlaması, bir tərəfdən, aktyorların yüksək ifaçılıq qabiliyyətinin artmasına müsbət təsir göstərmiş, ikinci tərəfdən dramaturqun səhnəni daha yaxşı hiss etməsinə, bunun da nəticəsində dram yaradıcılığının püxtələşməsinə səbəb olmuşdur.

Azərbaycan teatr və dramaturgiya tarixi də anoloji faktlarla zəngindir. Hələ XX əsrin ilk onilliklərində Cəfər Cabbarlının teatr və onun yaradıcı truppası ilə sıx əlaqələri teatr tarixçiləri və filoloqlar tərəfindən geniş işıqlandırılmışdır. Səməd Vurğunun «Vaqif» dramının mətninin təkmilləşdirilməsində ədibin o vaxtkı Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının kollektivi və ilk növbədə rejissor Adil İskəndərovla yaradıcılıq əlaqələri mühüm rol oynamışdır.

Belə faktların sayını istənilən qədər artırmaq olar.

Dramaturqlar və aktyorlar arasında yaxınlığın güclənməsi aktyorların dramaturji materiala qarşı irəli sürdükləri tələbləri zəiflətmir. Aktyorların dramaturqlar tərəfindən yaranmış xarakterləri zənginləşdirmək qabiliyyəti təkzibedilməzdir.

Vaxtilə rus dramaturqu A.N. Ostrovski aktyorlara yazırdı: «Siz müəllifə kömək edirsiniz. Siz onun bəzən qaranlıq və natamam şəkildə ifadə etdiyi məqsədini tuta bilərsiniz. Onun təcrübəsiz əllə yazdığı bir neçə qeydində siz bitkin tiplər, tam bədii həqiqətlər yaradırsınız».

Dünya teatr səhnəsində belə hallara çox rast gəlmək olur. Aktyorların itigözlü müşahidələri, ağıllı və dəqiq qavramları hətta ən səthi və ortabab dramaturji «məhsulların» belə səhnədə yaşamasına yol açır.

Dramaturji obrazın aktyor tərəfindən zənginləşdirilməsi yalnız onun müəlliflə tam həmfikir ola biləcəyi şəraitdə mümkündür, yalnız müəllif materialını psixoloji baxımdan genişləndirən və dəqiqləşdirən aktyor dramaturqun həll etmək istədiyi ideyanı tərənnüm edə bilər. Yalnız müəllif ideyası özünün yükü ilə, əhəmiyyəti ilə aktyoru hərəkətə gətirə, onun təşəbbüskarlıq ruhunu yüksəldə bilər. Yalnız bu halda aktyorlar pyesdə axıracan aydın verilməmiş fikri sona çatdırır, dramaturqun demək istədiyi, lakin tam şəkildə demədiyi və ya deyə bilmədiyi məsələnin plastik ifadəsini tamamlaya bilər.

Düzdür, bəzən elə şərait yaranır ki, dramaturqun hansısa personajı konkret aktyor üçün yazması ilə hesablaşmaq lazım gəlir. Bir sıra hallarda bu aktyorun janr məhdudluğu, onun xarici görkəminin özünəməxsusluğu və spesifikliyi ilə şərtlənir, ancaq belə halların universal xarakter daşmasına yol vermək səhv olardı.

Teatr müəllifilə yaxından canlı əlaqə saxladıqda, onunla eyni həyəcanı yaşadığıda, eyni qaygını çəkəndə aktyor müəllifin məqsədini daha dəqiq anlayır və qavrayır, dramaturqun tövsiyələrinə asanlıqla əməl edir, ona elə gəlir ki, müəllifin deyil, özünün iradəsinə tabe olur.

Rejissorun səhnədə yaratdığı atmosfer, səhnənin hərəkət ritmi və əlbəttə ki, onun pyesi dərk etdiyini, ona inandığını və ona qarşı məhəbbətlə yanaşdığını ifaçılara nümayiş etdirməsi aktyorun ifa tərzinə müsbət təsir edir. Lakin rejissorun

aktyorla işləməsi son nəticədə təkcə aktyorun rejissoru deyil, həm də aktyorun və rejissorun müəllifi dərk edib qavramasını nəzərdə tutur. Teatr pərdəsi qalxandan sonra aktyor səhnədə dramaturqun təqdim etdiyi obrazla təkbətək qalır və bu zaman aktyorla obrazın, aktyorla rejissorun, aktyorla dramaturqun, rejissorla dramaturqun qarşılıqlı münasibətləri ciddi sınağa çəkilir. Əgər onlar bu sınaqdan çıxmasalar, onda dramaturqun fikri bir tərəfdə, aktyorun fikri başqa tərəfdə qalır, heç bir rejissor tapıntısı köməyə gələ bilməz.

Nazim Hüseynli

SÖZÜN TƏBİƏTİNƏ DAİR

Söz dilin ən konkret vahididir. Dil sözlər əsasında ünsiyyət vasitəsi olur. Söz qrammatik quruluşa və səs tərkibinə malikdir. Bununla da o həm qrafik, həm də səsli vahidlərin sintezidir. Sözün səs xassələrini fonetika, qrammatik quruluşunu, onun dəyişməsinə qrammatika öyrənir. Tarixən sözə müxtəlif cür yanaşmalar mövcud olmuşdur.

F.de Sossyür yazırdı: «...Əgər konkret vahidi (dil vahidi – N.H.) söz kimi qəbul etsək, onda birbaşa dilemma qarşısında qalacağıq. Ya onu ləğv etməliyik..., ya da təsdiq etməliyik... Deməli, konkret vahidi sözdə axtarmaq lazım deyildir» [7, 138].

F.de Sossyürün tələbəsi S.Balli onun fikirlərini davam etdirərək yazırdı: «Söz anlayışını aydın hesab edirlər; bu, dilçilikdə rastlaşılan anlayışlardan ən ikimənalılarından biridir» [1, 315]; «Qeyri-müəyyən söz anlayışından əl çəkmək lazımdır» [1, 317].

Müasir Amerika linqvisti H.Hilson «Deskriptiv linqvistikaya giriş» əsərinin iyirmi dörd fəslindən heç birini sözə həsr etməmişdir. O, əsas dil vahidi olaraq morfemi götürmüşdür. Sözə isə «müəyyən konstruksiyalarda morfemlərin qeyd olunmuş tərtibi» [3, 98] kimi baxmışdır və «morfemə düzgün tərif vermək» [3, 93] iddiasını irəli sürmüşdür.

L.Şerba ümumiyyətlə «söz» anlayışından imtina etməyi təklif etmiş və onun «mövcud olmadığını» [9, 9] yazmışdır.