

**Prof. Dr.  
Kulu Muharremlı**

# **Radyo Tiyatrosu Sanatı**

Çevirenler :

Hamit Göksoy

Dr. Hüseyin Şarkıderecek Soytürk

**gölnar**  
YAYINLARI

# RADYO TİYATROSU SANATI

Prof. Dr. Kulu Muharremlı

Çevirmenler

Hamit GÖKSOY

Dr. Hüseyin ŞARKIDERECEK ( SOYTÜRK )

Yorumcu

Prof. Aysel AZİZ

İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi

Editör

Hamit GÖKSOY

Eğitimci-Şair-Yazar

Kapak Tasarım

Sevde SARITAŞ

ISBN-978-605-70158-9-1

ARALIK 2020

Gülner Yayınları Sertifika No-46546

Bizim Matbaa Sertifika No-41356

Telif hakları Gülner Yayıncılık'a aittir.

Gülner Yayınları Kızılay/Ankara

Tel: 0532 375 60 88

gulnaryayinlari@gmail.com

www.gulnaryayinlari.com

Kitap, 20. yüzyılda yeni bir insan kültürü alanı olarak ortaya çıktı ve dünyanın önde gelen radyo istasyonlarının programlarında hâlâ güçlü bir yer tutan radyo tiyatrosunun özelliklerine adanmıştır. Yazar, radyo performanslarının dramatik yapısından, anlatım araçlarından, dil ve üsluptan, sanatsal ve estetik sorunlardan, oyuncuların ve yönetmenlerin işlerinin özünden, dinleyicinin hayal gücündeki sesler aracılığıyla benzersiz sahneler ve görüntüler yaratabileceklerinden bahsetti.

Kitap, tiyatro, radyo ve televizyonun sorunlarıyla ilgilenenler, bu alanda çalışan profesyoneller ve görsel-işitsel sanat üzerine çalışan öğrenciler için faydalı bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
1. Radyo tiyatrosu sanatı hakkında ....	6
2. Seslerin Yarattığı Tiyatro .....	9
3. Giriş .....	11
4. Bölüm I .....	17
Yayında ilk performans .....	17
Bakü'nün Sesi yayında .....	19
Radyo tiyatrosunun kırılğan	
Basamakları .....	24
Komedenen operaya .....	32
Orijinal performanslara doğru .....	35
Modern radyo tiyatrosunun gelişme	
eğilimleri .....	40
5. Bölüm II .....	45
Mikrofonun önündeki "Sahne" .....	45
Kelimelerin ve hayal gücünün gücü ..	50
Sahne dinleyicinin hayal gücüdür .....	52
Dilin ve kelimelerin büyüğü .....	60
6. Bölüm III .....	64
Radyo gösterilerinin "kendi dili" .....	64
Konuşma biçimleri .....	70
Görüntüleri tanıyan monologlar .....	77
İç monologlar: yakın plan görüntüler...	80
Ses tahtalarının dilsel tonları .....	83
Müziğin özel rolü .....	90

7. Bölüm IV	94
Tonlamanın rolü hakkında	95
Konuşmanın bireyselleştirme	
Yöntemleri	105
8. Bölüm V	117
Yönetmen, radyo şovunun ana	
yaratıcısıdır	118
Performans üzerine çalışmanın	
özellikleri	122
Mikrofon önündeki oyuncu	127
Düzyazı eserlerinin radyo sahnelemesi.	133
Ses tahtaları ve müzik kullanım kuralları	137
9. Sonuç	141
Radyo tiyatrosu yaşıyor ve milyonları davet	
ediyor...	141
Altyazılar	145
Kaynaklar	149

K. Muharremlı Radyo Tiyatrosu Sanatı  
Ankara, Glnar Yayınları, 2020 Aralık

## **Radyo Tiyatrosu Sanatı Hakkında**

Günümüzde görsel-işitsel alanında hemen hemen tüm insan düşüncelerine hâkim olan, kalbini, ruhunu ve zevkini andıran, sinema ve televizyon gibi olağan hâle gelen birçok araç var ve bugün internet beyni fethediyor. Tüm bunlara rağmen pek çok insan, dünyada insanın hayal gücünü radyo tiyatrosu kadar genişleten, harekete geçiren ve hayalinde gizemli bir dünya yaratan başka bir sanat alanı olmadığına hâla inanıyor.

Radyo tiyatrosu, anlatım araçlarının yetersizliği, ancak yarattığı sahnelerin zenginliği ve parlaklığı açısından harika bir drama dalıdır. Ortada sahne yok, manzara yok, yanıp sönen ışıklar yok, oyuncu görmüyoruz ama seslerin yarattığı renkli bir dünyaya, yani hayal gücümüzde pratik bir tiyatroya bakıyoruz. Bu tiyatrodaki sanki her şeyi görüyor ve hissediyoruz. Ama bu tiyatro nasıl yaratılıyor, diyaloglar nasıl kuruluyor, oyuncular mikrofonun önünde nasıl oynuyorlar, ses tahtaları nasıl seçiliyor ki bu sesler üzerinden her şeyi görelim ve neler olduğunu hemen algılayalım? İşte bu kitap, bu soruları anlaşılır bir dilde yanıtlıyor.

Kitabın yazarı, Azerbaycan'da pek çok kişi tarafından televizyon sunucusu ve siyaset analisti olarak tanınan ve yetkili bilimsel araştırmalarıyla ulusal gazeteciliğe yeni bir soluk veren Profesör Dr. K. Muharremlı'dır. Bu eseri Azerbaycan radyosunun tarihine büyük bir sevgiyle yazmış, tüm kalbiyle ve ruhuyla yazıya dönüştürmüş, aydınla-

rı, büyük düşünürleri ve sanatçıları hissederek, o tarihi yaratan ilginç performanslar sergilemiştir. Bu araştırma, Azerbaycan radyosunun var olduğu yıllarda sadece propaganda yapmakla kalmayıp, aynı zamanda halkımızın kültür, sanat ve estetik düşüncelerinin gelişiminde eşsiz bir rol oynadığını bir kez daha kanıtıyor. Radyoda çalışan ve işbirliği yapan sanatçılarımızın ve parlak aydınlarımızın çoğu bu çalışmaya katkıda bulundu.

Bu kitabın ana konusu olan radyo tiyatrosunun o dönemdeki başarısından ayrı ayrı bahsetmek gerekiyor. Öncelikle 50'li yılların ortalarından itibaren yaygınlaşan radyo montajlarının bir tiyatro biçimi olarak izleyicilerimiz arasında çok popüler olduğunu söylemeliyim. Başta klasiklerimizin eserleri olmak üzere pek çok edebi eser radyo gösterileri şeklinde tanıtıldı. O sıralarda oyunun manyetik bant üzerine kaydedildiği ve radyoda çalındığı, radyo için yazıp hazırladığımız performanslar vardı. İkincisi de iki bölüme ayrıldı: İlk bölüm radyo için edebi eserlerin (öyküler, romanlar, anlatılar, oyunlar vb.) sahnelenmesini, ikinci bölüm de, özellikle radyo için yazılmış; yani doğrudan ekran önünde çalınacak oyunları içeriyordu. İlk başta radyoda klasik tiyatro gösterileri çok güçlüydü. Ancak, bu performansları radyoya uyarlamak çok çaba gerektirdi. Sonra yavaş yavaş radyo kayıtları geldi.

Radyo tiyatro okulu, Azerbaycan da dahil olmak üzere tüm dünyada büyük bir oyuncu nesli yetiştirmiştir: Kazım Ziya, Alasgar Alakbarov, Agadadash Gurbanov, Leyla Bedirbeyli, Hokuma Gurbanova, Lotfi Mammadbayov, Mahluga Saidgov, Sadig Huseynov, Samandar Rzayev, Fuad Poladov, Sayavush Aslan, Yaşar Nuri, İlham Namig Kamal vd. Bu aktörler, radyoda sesimizi ve uyumumuzu parlattığımızı, görüntünün iç dünyasını açma-

yı, duygu dünyasının derinliklerine nüfuz etmeyi öğrendiğimizi defalarca itiraf ettiler. Sonuçta radyoda seyirciyi görmüyorsunuz, kimsenin tepkisini izleyemiyorsunuz, hareket yok, sadece sesinizle ve performansınızla dinleyicinin kalbini kazanmanız gerekiyor.

Radyo, ayrıca bir nesil yetenekli yönetmenler üretti. Muhtemelen yayını dinleyen okurlarımız Mehdi Mammadov, Saftar Turabov, Zafar Nematov, Ziyafat Abbasov, Tofiq Ismayilov, Hasan Abluj, Nazim Yuzbashov, Rovshan Abdullayev, Mehriban Bashirzade, Leyla Garaeva ve diğerlerinin isimlerini sık sık duymuşlardır.

Azerbaycan televizyon ve radyo tarihinde çok parlak şahsiyetler yetişmiştir. Bu şahsiyetlerin başında özel bir ağırlığa sahip olan K. Muharremli eserleri milyonların önünde oluşturulmuş, programları, canlı raporları, güncel röportajlar ve uluslararası konulardaki yorumları her zaman ilgi ile karşılanmıştır. Popülerliği sadece Kulu Muharremli'nin kişiliği ve ahlaki niteliklerinin de önemli bir rol oynadığı gazeteciliği ve üstün liderlik niteliklerinden kaynaklanmıyor. Usta bir gazeteci olarak mesleki görevi ile kişisel özgürlüğü arasında bir uyum yaratmayı başaran K. Muharremli'nin bağımsız düşünen, nesnel, profesyonel, onurlu ve millî köklere sahip bir gazeteci olarak halkın sempatisini kazanmasının sebeplerinden biri de budur. Sanatın boyutlarına ve hayatın ilkelerine bağlı bir profesyonel, her yerde profesyoneldir.

Prof. Dr. Aysel Aziz İstanbul  
Yeniüzyıl Üniversitesi



## Seslerin Yarattığı Tiyatro

Günümüzde görsel-işitsel alanda insanları duygu ve düşüncelerine hitap edip onların kalbini, ruhunu ve zevkini tabir caizse kendi kontrolü altına alan sinema ve televizyon gibi artık olaganlaşmış hale gelen araçların yanısıra internetin hayatımızın ayrılmaz parçası durumuna geldiğini kimsenin inkar etmesi sözkonuzu olamaz. Buna rağmen gezegenimiz insanının önemli kısmı hayal gücümüzü radyo tiyatrosu kadar genişleten gerçek sanat alanının hala gücünü muhafaza ettiğini bilmekte, buna inanmakta ve hayatındaki `Radyo ve radyo tiyatrosu` kavramına sıkı biçimde sarılmayı sürdürmektedir. Bunun ana nedeni haber enstrümanı olmasının yanısıra radyonun ve onun bir parçası olan radyo tiyatrosunun ortaya koyduğu sihirli yaratıcı dünyanın yerini hiçbir farklı gücün alamaması ve alamayacağıdır.

Radyo tiyatrosu anlatım araçlarının kısıtlı fakat yarattığı işitsel sahnelerin çeşitliliği ve etkisi hesaba katıldığında enfes bir oyun ve oyunculuk dalı olarak karşımıza çıkıyor. Bir anlığa gözünün önüne getirin; sahne yok, dekor yok, yanıp sönen ışıklar yok, oyuncularını görmüyoruz ama seslerin yarattığı renkli bir dünyayı hayal gücümüzle birleştirerek adeta gözümüzün önünde oynanan bir oyunu seyrediyoruz. Kendimizi o oyunlara azami biçimde konsantre ederken biz adeta her şeyi görüyor, hissediyor, duygulanıyor, oyuncularla birlikte o rolleri yaşıyoruz. Fakat buna rağmen o oyunun nasıl kurgulandığını, diyalogların nasıl yapıldığını, oyuncuların mikrofonun önünde o rolleri nasıl oynadıklarını, seslendirme levhalarının hangi kurallara göre seçildiğini ve tüm bunlar biraraya getirilirken dinleyici üzerinde yaratacağı etkinin önceden nasıl hesaplan-

dığını ne radyoyla içli dışlı olanlar biliyor ne de radyo tiyatrosuna bağımlı olanlar. İşte bu kitap tüm bu soruları yanıtlamak için kaleme alındı.

Kitabın yazarı, Azerbaycan'ın seyirci kitlesinin yakından tanıdığı televizyon sunucusu ve siyaset analisti ve aynı zamanda kapsamlı bilimsel araştırmalarıyla medya bilimliğine yön veren Prof. Dr. Kulu Muharremli olup, kendisi kardeş Azerbaycan'ın radyo yayıncılığı alanında da çarpıcı programların altına imzasını atmış muazzam deneyimli bir şahsiyettir. Günümüzde Bakü Devlet Üniversitesi öğretim görevlisi olarak deneyimlerini genç kuşaklara aktaran Prof. Dr. Muharremli'nin bu çalışmasında 1926 yılında faaliyete başlamış Azerbaycan radyosunun, toplumun kültürel zenginleşmesinde oynadığı rol uzun süre kendisinin de içinde bulunduğu zaman akarında detaylı analize tabi tutulmuştur. Muharremli'nin radyoda bizzat program yaptığı ünlü sanat insanlarıyla birebir temasları kitabı daha okunaklı hale getirdiği gibi o insanların bir kısmının kitabın yazılma sürecine yaptıkları katkının altını çizmeden de asla geçemeyiz, geçmememiz gerekir. Kitabın bir başka meziyeti de işte bu noktadadır.

Bu kitabın ana konusunu teşkil eden radyo tiyatrosunun o dönemde toplum üzerinde yarattığı etkiye özel olarak dikkat çekmek gerekiyor. Bu bağlamda öncelikle 1950'li yılların ortalarından itibaren yaygınlaşan radyo montajlarının bir tiyatro biçimi olarak dinleyiciler arasında çok popüler olduğunu görüyoruz. Zira o dönemde başta Azerbaycan edebiyatı klasiklerinin eserleri olmak üzere pek çok ünlü eser radyo sunumları şeklinde toplumla tanıştırıldı. Oyunların manyetik ses kayıt bandına kaydedilerek seslendirildiği o dönemlerde performansı yükseltme işine özellikle dikkat ediliyormuş ve Prof. Dr. Kulu Mu-

harremli'nin şu anda okumaya hazırlandığımız bu kitabında tüm bu özelliklerin titizlikle incelediğine tanık olacaksınız. Kitaptan öğrendiğimiz başka bir önemli husus ise 1950'lerin başlarından klasik oyun türünden eserlerin radyo için adaptasyonu yapılmak suretiyle seslendirildiği; ikincisi ise özel olarak radyo için kaleme alınan eserlerin dinleyiciyle buluşturulması olmuştur. İşin başında radyoda klasik tiyatro eserleri ve tarzları ön planda olmuş, ilerleyen dönemde ise teknolojinin gelişmesi sayesinde bu meşakkatli emeğin ortadan kalkarak doğrudan radyo kayıtlarının yapıldığı bu kitaptan öğreniyoruz.

Prof. Dr. Kulu Muharremli'nin bu kitabından tüm dünyada olduğu gibi Azerbaycan'da da radyo tiyatrosu oyuncularını kuşağının yetiştirdiğini ve görev yaptığını öğreniyoruz. Kazım Ziya, Ali Asker Alekperov, Ağa Dadaş Kurbanov, Leyla Bedirbeyli, Hüküme Kurbanova, Lutfi Mehmetbeyov, Mahluka Sadıkova, Sadık Hüseyinov, Semender Rızayev, Fuad Poladov, Siyavuş Aslan, Yaşar Nuri, İlham Namık Kemal ve çok sayıdaki diğer sanatçı radyo tiyatromuzda önemli işlerin altına imzalarını atmış usta sanatçıları olarak tarihteki yerlerini almışlar. Bunu da kitaptan öğreniyoruz. Azerbaycan insanının kültürle, sanatla, tiyatroyla içiçe olmasında ismi zikredilen bu sanatçıların eşsiz rolünün olduğunu Prof. Dr. Muharremli'nin kitabından görmekte ve öğrenmekteyiz.

Bilgi dağarcığı niteliğindeki kitaptan Azerbaycan radiosuna hayli ünlü yönetmenin de emek sarfetmesinin yanı sıra bir kısmının da oradan yetiştirdiğini öğreniyoruz. Günümüzde kimilerinin isimlerinin Türkiye'de de iyi bilindiği sanat tarihinin ünlü yönetmenleri Prof. Dr. Mehdi Memmedov, Safter Turabov, Zafer Nimetov, Ziyafet Abbasov, Tevfik İsmailov (Türkiye'de de uzun süre görev yaptı),

Hasan Ebluç, Nazım Yüzbaşov, Ruşen Abdullayev, Mihriban Beşirzade, Leyla Karayeva v.d. Azerbaycan radyo tiyatorsunun gelişimine yaptıkları katkıları bu kitaptan detaylarıyla okuma fırsatınız olacaktır.

Azerbaycan televizyon ve radyo yayıncılığı tarihinde çok parlak şahsiyetlerin yetiştiğini bilmekteyiz. Ki onların arasında Prof. Dr. Kulu Muharremli'nin önemli yerinin bulunduğu herkesin malumu. Televizyon ve radyo programlarını gerek araştırmacı derinliği ve gerekse etik ahlak kuralları çerçevesinde yapmayı kendine prensip edinen Kulu Muharremli kazandığı deneyimlerini bilim alanına taşımaya bakımından da topluma örnek olmuş bir kişilik olarak tanınmaktadır. Bir akademisyen olarak kaleme aldığı kitaplarda Prof. Dr. Kulu Muharremli medyanın evrensel kurallarına uyma ilkesini meslektaşlarına da öğrencilerine de okurlarına da ana prensip olarak benimsetmeyi amaçlamıştır ve bundan dolayı kardeş Azerbaycan'ın iletişim alanındaki en saygın kişiliklerinin başında gelmektedir. İşte okurun eline aldığı bu kitap da medyanın uyması gereken o evrensel kuralların talepleri ışığında kaleme alınmış olup okuru asla yormayacağı gibi akademisyene de öğrenciye de değerli bir armağan olarak raflardaki yerini alacaktır.

Doç. Dr. Yücel SARI  
İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi  
Gazetecilik Bölümü Başkanı

## GİRİŞ

Film, televizyon ve radyo dahil pek çok drama alanının kökeni tiyatrodadır. Tarihsel olarak bir toplumsal bilinç biçimi olan tiyatro, bir çekirdek olup, diğer sanatsal yaratım alanları gibi, insanların çevrelerindeki dünyaya ve birbirlerine karşı tutumlarını yansıtarak gerçek hayatın sanatsal bir yansımını yaratır.

Seyirciye sanatsal ve estetik zevk veren, ona katarsis yoluyla dokunan, manevi dünyasını zenginleştiren tiyatro sanatının oluşumu, insani gelişme tarihi, entelektüel arayışlarıyla yakından bağlantılıdır. Bu anlamda yirminci yüzyıl, dünya sanat ve tiyatrosunda renkli, karmaşık ve çelişkili gelişme eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla karakterize edilir. Tiyatro sanatında bir yandan klasik teatral geleneklere dayanan sanatsal arayışlarda bir artış olurken, diğer yandan bazen sadece biçim arayışının tezahürü olan soyutlama ve sürrealizm gibi modernist eğilimler vardır. Geçen yüzyılın tiyatrosunun karakteristik bir özelliği, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin ürünü olan televizyon ve radyo ile daha da yaygınlaşmasıydı.

"Radyo programı", "radyo tiyatrosu", "radyo dramaturjisi" kavramları bir anda ortaya çıkmadı, doğrudan radyo sanatının oluşumu ve gelişmesiyle ortaya çıktı ve yavaş yavaş edebi eleştiri ve sanat eleştirisi terimleri olarak şekillendi. Tiyatroyu diğer sanat türlerinden ayıran temel özellik, çalışma, eylem ve olay yoluyla sanatsal bir imaj yaratmasıdır. Bu açıdan bakıldığında radyo performansları fikri ve içeriği, dramatik olaylar kendi anlatım biçimleriyle yansıtırsa da tiyatronun bu temel ilkelerinin ötesine geçmez; çünkü drama hem teatral hem de radyo

performanslarının temelidir. Bununla birlikte, radyo performansları, yayının özelliklerine göre belirlenen bir dizi özelliğe sahiptir. Elbette bu özellik iki yönden belirlenir: Birincisi, radyonun daha kitle iletişim sistemine ait olması, ikincisi ise, radyo şovunun radyonun ifade olanakları dahilinde var olmasıdır.

Küreselleşme bağlamında artan sosyo-estetik bilgi talebi ve modern dünyanın sosyo-politik manzarası, uzun süredir devam eden kültürel ve ideolojik çatışma, televizyon ve radyonun gelişimi için koşullar yarattı ve onu esnek bir kamuoyu ve kamu bilgisi taşıyıcısı haline getirdi. Günümüzde tüm dünyada televizyon ve radyo, sosyal sistemde gerekli bir medya, sanatsal ve estetik işlevin taşıyıcısı olarak hareket etmekte ve tiyatro dahil pek çok sanat dalının gelişiminde önemli rol oynamaktadır.

Televizyon ve radyonun tarihsel gelişim evreleri örtüşmesine de teorik asimilasyon ve algılama sürecinin benzerliği birbirleriyle ilişkili olduklarını kanıtlamaktadır. Bazı özelliklerinde birbirinden farklı olsalar da, benzer estetik yaratıcılık yasaları oluşturmuşlardır. Bu nedenle bilimsel ve teorik literatürde televizyon ve radyo performanslarını ortak paydaya getiren çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu yaklaşım, televizyonun görsel-işitselliği ile radyonun ifade etme yeteneği arasında farklılıklar olmasına rağmen, iletişim türünün yaygın olduğu, sanatsal ve dramatik yapılarının ilişkisinin bu açıdan belirlendiği argümanına dayanmaktadır. Kitle iletişim araçlarının yazılım formlarına bağlanması, televizyon ve radyo performanslarını birbirine yaklaştırsa da, türlerin özellikleri açısından özgüllükleri, sanat malzemesinin ve algısal koşulların çeşitliliğine bağlıdır; yani bir durumda görsel-işitsel ve diğerinde akustik. Tabii burada bazı gerçekler

var ama unutulmamalıdır ki perde ve hava, dramatik ve estetik olarak ne kadar yakın olursa olsun gerçeği ifade etme ve izleyicinin zihnini etkileme açısından ciddi farklılıklar ve özellikler gösterir. Kuşkusuz, bu farklılıklar öncelikle televizyon ve radyo arasındaki göze çarpan görsel faktörden kaynaklanmaktadır.

Tiyatro ve televizyondan farklı olarak, bir radyo programında olayların gerçekleştiği yer insanın hayal gücüdür. Burada kelime (konuşma) hem bir açıklama aracı hem de bir açıklama nesnesidir. Radyo tiyatrosunda kelimeyi duyar duymaz hayal gücümüzü harekete geçirir, kelimelerin anlamını (mekan, olay, görüntü, durum vb.) anlamaya çalışır, olayları ve görüntüleri zihnimizde canlandırırız. Bu açıdan bir radyo tiyatrosu kadar hayal gücünü genişleten, hayallerine kanat veren, hayal gücünde gizemli bir dünya yaratan ve bu dünyada meydana gelen olayları açıkça "gösteren" başka bir sanat alanı yoktur. Ayrıca radyo tiyatrosunda algı bireysel olduğu için her dinleyicinin zihninde farklı bir "sahne" belirir.

Nispeten sınırlı anlatım araçlarıyla yaratılan dramatik sahnelerin zenginliği ve parlaklığı açısından radyo tiyatrosu bir dramadır. Bu, sonucun harika bir kolu ama aynı zamanda belli bir estetik değeri olan bir alandır. Ortada sahne yok, yanıp sönen ışık yok, oyuncu yok ama seslerin yarattığı renkli bir dünyada, yani hayal gücümüzde pratik bir tiyatroya bakıyoruz. Bu tiyatrodaki özel ihtiyaçlarla diyaloglar kurulur, oyuncular mikrofon önünde özel bir şekilde "oyunlar" ve ses tahtaları bu sesler aracılığıyla her şeyi "görmemiz" ve olanları anında algılayabilmemiz için seçilmektedir. Radyo tiyatrosu sanatının

doğduğu yer burasıdır çünkü "tiyatrosu" kavramı burada yepyeni bir anlam kazanıyor.

Yazar sunulan araştırmada tiyatrosunun bu yeni içeriğini, bu yeni alanı yani radyo tiyatrosunu ana konu hâline getirmiştir. Radyo performanslarını yeni ve bağımsız bir sanat alanı olarak gören yazar, bu performansların dramatik özelliklerinden, estetik doğularından, tür özelliklerinden, farklılaşmalarından, modern gelişim trendlerinden, oyuncu ve yönetmenlerin çalışmalarının temel özelliklerinden bahsetmektedir.



## **BÖLÜM I**

### **RADYO TİYATROSU ORGANİZASYONU VE GELİŞTİRME YOLU**

Radyo performansı, modern dramaturjinin bir dalı ve özgünlüğünü tam olarak yansıtan en mükemmel radyo türü olarak kabul edilir. Özgün sanatsal ve estetik özelliklere sahip olan bu tür, 1920' lerde dünya kültürünün yeni bir fenomeni olarak şekillenmiştir. Kökeni edebi okumalar, küçük oyunlar ve radyoda sahnelenen edebi eser örneklerine dayanan radyo dramaturjisi, yavaş yavaş edebi dramanın bağımsız bir dalı olarak gelişti.

#### **Yayındaki İlk Performans**

15 Ocak 1924' te İngiliz oyun yazarı Richard Hughes'un BBC radyosunda çalan radyo oyunu The Danger, dünya radyo dramaturjisinin temelini attı. O dönemin hâlâ mükemmel olmayan sinematografisinin ardından sanat dünyasına giren radyo tiyatrosu, mevcut dramaturji gerçekliği ve her şeyden önce yeni sanatsal araçlarıyla insanın ruhsal dünyasıyla kendini yansıtıyor. Diğer sanat alanlarıyla karşılaştırıldığında bu "sahne dışı" tiyatro, insan psikolojisinin derinliklerine daha derinlemesine nüfuz edebildiğini göstermiştir. Bu ve diğer dramatik özellikler nedeniyle, radyo dramaturji yavaş yavaş edebi dramanın bağımsız bir dalı haline geldi. Dünya edebiyatının ön saflarında yer almasa da radyo tiyatrosu her zaman oyun

yazarlarının odak noktası olmuş ve diğer tiyatronun dalları ile birlikte gelişmiştir.

Radyo tiyatrosuna olan ilgi, BBC'nin her yıl 400' den fazla orijinal radyo programı yayınlamasıyla kanıtlanmaktadır. Polonya Radyo Tiyatrosu'nun on normal bölümü vardır. 1967' den bu yana, dünyanın dört bir yanındaki birçok ülke, Uluslararası Radyo ve Televizyon Kurumu (IRTC) aracılığıyla her yıl özel radyo yarışmaları ve festivalleri düzenlemektedir.

Radyo oyunu Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Fransa, İtalya, Rusya, Japonya ve İskandinav ülkelerinde en popüler edebi türlerden biridir. İtalya, 1948' den beri "Pri Italia" adı altında radyo performansları için uluslararası bir festival yarışmasına ev sahipliği yapmaktadır.

Şimdi yirminci yüzyılın dünyaca ünlü yazarlarının isimleriyle karşılaşılıyor - B. Brecht, D. Priestley, H. Bell, F. Durrenmatt, D. Thomas, I. Bergman, T. Williams, N. Sarot, A. Miller. Radyo istasyonlarının, ünlü yazarların mikrofon önünde çalmaları için orijinal oyunlar sipariş etmeleri yaygın bir uygulama haline geldi.<sup>1</sup> Bu nedenle, pek çok ülkede radyo performansları genel olarak drama ve tiyatro geleneklerinin yaşatılmasına katkıda bulunur. Tanınmış Danimarkalı oyun yazarı Sven Holm, "ülkenin dramaturjisinin, imajını koruduğu için radyo programına şükran duyması gerektiğini" kabul ediyor. Bu süreç, farklı Avrupa ülkelerinde neredeyse aynı şekilde gerçekleşti. Yani radyo tiyatrosu, bu ülkelerde dramanın varlığına, belli bir döneme, tiyatrolarda yeni akımların ortaya çıkmasına belli bir ivme kazandırmıştır.

Azerbaycan'da özellikle Sovyet döneminde en popüler alanlardan biri olan radyo tiyatrosu, pek çok ünlü

şair ve yazar - Süleyman Rahimov, Bakhtiyar Vahabzade, İlyas Efendiyev, Adil Babayev, Elçin, Anar, Akram Aylisli, Vagif Musa- bu alanda elini denedi ve parlak eserler yarattı. Yönetmenler ve tiyatro eleştirmenleri de kendi sanatsal ve estetik kriterleri olan yeni bir drama dalı olarak radyo tiyatrosuna ciddi bir ilgi göstermiştir. Bağımsızlıktan bu yana bu alana ilginin azaldığı doğrudur, ancak zengin ve ilginç bir gelişim tarihine sahip olan radyo tiyatrosu, bugün bir bütün olarak Azerbaycan radyosunun programlarında istikrarlı yerini korumayı başarmıştır. Peki bu tarih nasıl oluştu ve hangi aşamalardan geçti?

### **Bakü'nün Sesi Yayında**

Azerbaycan radyo tiyatrosu, bariz toplumsal sebeplerden ötürü, Sovyet radyosunda gerçekleşen süreçlerin bir sonucu olarak, radyodaki yaratıcı arayışlarının bir parçası ve bir tür etkisi olarak ortaya çıktı. Yani Sovyet radyosunda gerçekleşen yaratıcı süreçleri tekrarlayan Bakü Radyosu, özellikle Moskova'nın ilk günlerinde radyo yapımı ve program politikası ile ilgili birçok eğilimi özümsemek zorunda kaldı.

Aralık 1925'te N.O. Volkonsky tarafından "Maria Volkonskaya Evi'nde Şenlik" ile kurulan Sovyet radyo dramaturjisi, bir zamanlar Sovyetler Birliği'nde tiyatro sanatının gelişiminde rol oynadı. Kendine özgü bir sanatsal biçimi ve estetik ilkeleri, özgün anlatım araçları, kendine özgü dili ve üslup özellikleri olan radyo drama, Sovyet ortamında edebi tiyatronun en önemli alanlarından biri hâline gelmiş ve birçok yazarın eserlerinde anahtar rol oynamıştır. Özellikle 1929'da Moskova Radyo Merkezi'nde "Radyo Tiyatrosu Atölyesi" nin kurulmasından sonra

bu çalışma yaygınlaştı. I. İzor, Y.Petrov, A.Tvardovsky, V.Imber, A.Serafimovich ve diğer kalem sahipleri o zamandan beri radyo oyun yazarı olarak hareket ediyorlar. 1950'lerden 1960'lara kadar her yıl Moskova'da dünyanın en iyi radyo programlarının koleksiyonları yayınlandı ve radyo dramaturjisinin teori ve pratiği özetlendi. Doğası, sanatsal ifade araçları, gerçeklik tasvirinin özellikleri, dramatik yapısı hakkında makaleler ve monografiler yazılmıştır.

Sovyet tiyatro çalışmalarının teorik sorunlarının incelenmesinde radyo dramaturjisine özel bir yer verildi. Aslında, tiyatronun genel teorisi drama tiyatrosu, opera ve bale, operet, pandomim, kukla tiyatrosu, televizyon tiyatrosu ve radyo tiyatrosuna dayanıyordu.

6 Kasım 1926'da, Bakü'de düzenli radyo yayıncılığının başlamasından kısa bir süre sonra Ulusal Radyo Tiyatrosu kuruldu. Ancak bu tiyatronun gelişimi karmaşık ve tartışmalıydı. İlk aşamada, yani 1930'ların başında, Azerbaycan radyo tiyatrosu daha sonra dünyadan ve Sovyet radyo dramaturjisinden ayrıldı, deneyimlerinden yararlanamadı ve sonuç olarak uzun sürdü.

Aslında, Sovyet Azerbaycan'da radyo istasyonunun açılması çok ciddi bir siyasi ve sosyo-kültürel olaydı. Bu etkinlik, Bolşevik Rusya'daki radyo mühendisliği alanındaki çalışmalarla koordine edildi. Örneğin, 1924'ün ortalarında, radyo yayıncılığını yönetmek için Moskova'da "Radyo Dostları Derneği" kuruldu. Birkaç ay sonra Bakü'de aynı organ kuruldu ve ülkede radyo amatörlerine çalışmalarını planlı bir şekilde organize etme görevi verildi. Azerbaycan Sendikalar Konseyi (ACTU) bu önemli işi üstlendi. Radyo amatör hareketine liderlik etmek, kulüplerin faaliyetlerini koordine etmek ve yönlendirmek

için bu organizasyonda ayrı bir Radyo Bürosu kuruldu<sup>2</sup>.

Büro, ilk günden itibaren Azerbaycan'da radyo yayını yapacak bir yayın organı kurmayı hedefledi. Çünkü bu kadar gerekli bir istasyon olmadan ülkede radyo amatörlüğünü geliştirmek zordu. Bu nedenle, 22 Nisan 1925'teki toplantısında, Cumhuriyet Halk Komiserleri Konseyi (ÇKP) Bakü'de tüm Azerbaycan'a hizmet verebilecek 600 kilometrelik bir radyo yayın istasyonu kurmaya karar verdi. Bu amaçla özel bir komisyon oluşturuldu. Aynı yılın sonunda 16 Aralık'ta Azerbaycan Merkez Yürütme Komitesi (MSK) ile Merkez Seçim Komisyonu'nun ortak toplantısında, Rusya'da olduğu gibi yakında geniş bir kapsama alanına sahip bir radyo istasyonunun hizmete gireceği ve radyoda gazete özetlerinin yayınlanacağı duyuruldu<sup>3</sup>.

Yaklaşık bir yıl sonra, gazeteler Bakü'de hızla bir radyo istasyonunun kurulduğunu ve yakında faaliyete geçeceğini bildirdi. 1925 sonbaharının başlarında, Bakü Radyo Merkezi, Nijniy Novgorod radyo laboratuvarına yaklaşık bir kilovatlık bir lamba ile kurulan Finansal Komintern adlı bir cihaza sahipti. Bakü ve çevresindeki ilk test yayınları, daha sonra radyo gazeteleri, siyasi köşe yazıları, daha fazla reklam, bir dizi konser ve radyo amatörlerinin çalışmaları hakkında haberler olarak adlandırılan gazete makalelerine dayanıyordu.

5 Kasım 1926 gibi erken bir tarihte, "Bakinski rabochi" gazetesi okuyucularına, başkentin tüm meydanlarına ve kulüplerine hoparlörlerin yerleştirildiğini bildirdi. Sonunda beklenen an geldi ve 6 Kasım 1926'da SSCB'nin en büyük sanayi merkezlerinden biri oldu<sup>4</sup>.

Bakü'nün ana cadde ve meydanlarına ve şehrin diğer halka açık yerlerine kurulan telsiz cihazları:

- Dikkat! Dikkat! Bakü istasyonu konuşuyor! diye sesleniyordu.

Bu sözler yoldan geçenleri durdurup o sırada alı-şılmadık bir şeyi - bir cihazın sesini - dinletti. O dönemde pek çok insan, gramofon benzeri bir cihazdan çıkan bir insan sesine hayret etti ve bu cansız cihazın insan dehası tarafından yapılan büyük bir keşif olduğunu anlamadı. Radyo Azerbaycan'a çoktan yayılmıştı. Bu yenilik aynı zamanda Azerbaycan'ın sosyo-politik yaşamında ulusal gazetecilik de dahil olmak üzere yeni bir özel alanın açıl-dığıının ve bir bütün olarak kültür ve propaganda alanında yeni bir dönemin başlangıcının ilk sinyaliydi.

İlk zamanlarda Bakü stüdyosu programlarını ak-şamları ve bir saat boyunca yayınladı. Ancak, yaklaşık bir ay sonra bu programların süresi üç saate ulaştı ve şimdi radyoyu sadece Bakü'de değil, çevresinde de dinleyebili-yorlardı. Programlar üç dilde yayınlandı; Azerice, Rusça ve Ermenice. Programların şu anki anlamda iyi düşünül-müş, sistematik bir programı yoktu. Stüdyo çoğunlukla resmi gazetelerin manşetlerini okudu (ilk günlerde bu uy-gulama Rusça yapılıyordu), politik figürler konuştu ve şairler şiirlerini okudu. Aynı zamanda radyo ve konser programları, şarkıcıların performansları, çeşitli anonslar çalındı. Konserlere daha fazla yer verildi. 1926 Kasım-Aralık aylarında radyoda 40 konser verilmesi tesadüf değildir. İnsanlar bu konserleri büyük bir ilgiyle dinleye-rek şarkıcıların performanslarını yorumladılar.

Başlangıçta, sanayi kuruluşları da dahil olmak üze-re halka açık yerlerde ana tartışma konularından biri "ko-nuşma kutusu" idi. O dönemlerde basında ara sıra radyo-nun ilk yayınlarıyla ilgili makaleler vardı, ancak Bakü stüdyosunun mutfağını; yapısını ve faaliyetlerini yansıtan

hiçbir materyal yayınlanmadı. Aslında atölye çalıştığı 5-6 ay boyunca yaratıcı bir kurum olarak değil, teknik bir kurum olarak dikkat çekti. Şubat ayından Mart 1927'ye kadar, radyo kademeli olarak personel almaya, havaya yeni içerik vermeye ve çalışmalarını canlandırmaya başladı. Aslında radyonun ilk yılları bir oluşum ve ciddi bir imtihan dönemi olarak düşünülebilir. Bu dönemde ağırlıklı olarak propaganda programları hazırlandı, parti gazetelerinin özetleri verildi, mikrofon önünde işçi liderlerinin konuşmaları düzenlendi, sosyalist yarışla ilgili haberler dinlendi. Sonra yavaş yavaş, radyodaki sanat programlarının ağırlığı artmaya başladı. Diğer bir deyişle, müzik programları, edebiyat ve sanat programları, mikrofon karşısında oynanan oyunlar; endüstriyel ve ekonomik programları yavaş yavaş bastırıyordu. Örneğin, 1929'da toplam programların yüzde 51'i siyasi bilgiler, radyo gazeteleri ve kitle propagandası ise, sanat programlarının hacmi yüzde 36 idi. 1932'de bu oran yaklaşık olarak eşitti ve 1933'te toplam 8,5 saatlik programın %59'unu oluşturan sanat programlarının sayısını artırma eğilimi vardı. 1934'te sosyo-politik programlar, toplam programların yalnızca yüzde 24,1'ini oluştururken, edebi programlar yüzde 62,7'sini kapsıyordu<sup>5</sup>.

Elbette, sanat programlarının böylesine kademeli dinamiklerinin birkaç nedeni vardı. Her şeyden önce, radyo gazetelerinin kaldırılması, sanat programlarının nicel ve nitel gelişiminde büyük bir etki yaratarak paylarını artırdı. Diğer bir deyişle, karmaşık bir dilde yazılmış uzun ve sıkıcı yazılar yerine izleyicinin ilgisini çeken edebi, sainsal ve müzikal programlar çalmaya başladı.

Doğru, haber ve propaganda bölümlerinde ilginç programlar vardı. Bununla birlikte, parti organları ve san-

sür sosyo-politik programları, özellikle ideolojik programları yakından izledi. Konu, ideolojik yön ve hatta bazen bu tür programların biçimi yukarıdan dikte edildiğinden, inişiyatif için çok az yer vardı. Sanat programları alanında ise görece bir özgürlük vardı ve radyonun güçlü yaratıcı potansiyeli nedeniyle çok ilginç programlar oluşturuldu. Bir dizi genç aydınla birlikte Müslüman Magomayev ve Memmed Said Ordubadi bu çalışmanın merkezinde yer aldı. Müzik ve ikincisinin yeteneği ve çabasıyla edebi drama programları, dinleyicilerin kalbine giden yolu bularak, mevcut programlar içerisine gittikçe daha sağlam bir şekilde yerleşti. Bu programların yapımcıları ona bakmadı. Çünkü etki alanı tiyatro ve konser salonundan çok daha geniş olan radyo, sanat programları aracılığıyla dinleyicide estetik bir zevk oluşturmuştu. Ancak, büyük bir profesyonellik ve öngörü gerektiren bu programların hazırlanması kolay olmadı. Özellikle bu alanda ilk günlerde, kelimenin tam anlamıyla kül tablasını oynamak; sınırları ve genel olarak sağlığı feda etmek gerekiyordu. Azerbaycan kültürünün radyodaki en parlak isimlerinden biri olan M. Magomayev'in unutulmaz acısı ve acılarla dolu üç yıllık tutkulu faaliyeti bunun unutulmaz bir örneğidir.

### **Radyo Tiyatrosunun Kırılğan Adımları**

1930'ların başından itibaren, radyodaki edebi ve dramatik yayınlar, hem nicelik hem de nitelik yönüyle artmaya başladı. Her gün 1,5-2 saat bu tür programlar yayınlandı. Bunun nedenlerinden biri; cumhuriyetin önde gelen edebi şahsiyetleri ve ünlü sanatçılarının o yıllarda radyonun genişleyen faaliyetlerine aktif katılımı, bir diğer nedeni de; MS Ordubadi'nin yorulmak bilmeyen çalışma-



şıydı. Tanınmış düzyazı yazarı uzun bir süre sanat ve siyasi programlar bölümüne, edebiyat ve drama programlarının yazı işleri bürosuna başkanlık etti ve hatta köy programının baş editörlüğünü yaptı. Azerbaycan edebiyatının, kültürünün, özellikle folklorun ve halk sanatının tanıtımı için sürekli formlar düşündü; bu konudaki programların sistematik bir sunumunu hazırladı ve diğer yandan günle ilgili konularda ilginç denemeler, sütunlar ve oyunlar yazdı. O yıllarda yayınlanan "Hiciv Ateşiyle", "Edebiyatın Görevleri", "Yeni Bir Yaşam İçin" vb. programların çoğunun yazarı MS Ordubadi idi.

1930'lardan beri MS Ordubadi, değerli tarihi romanların yazarı olarak biliniyor. Yakın ve uzak geçmişte yaşanan olaylara dayanan "Sisli Tebriz", "Gizli Bakü", "Savaş Şehri", "Kılıç ve Kalem" romanları, yaratıcı potansiyelinin ne kadar geniş olduğunu gösterdi. Sovyet döneminde Azerbaycan kültürünün birçok alanı ülkenin kalkınması için çalışan MS Ordubadi, cumhuriyetimizde radyo gazeteciliğinin kurulması ve gelişmesinde de aktif rol aldı ve bu yeni alanda uzun süre çalıştı.

MS Ordubadi'nin radyo için yazdığı programlar, halkın yaptığı görevlerin büyüklüğünü, nitelik yönünden eski ile yeni arasındaki farklılıkları göstermiş ve yaratıcı emeğin zaferini yüceltmıştır. Azerbaycan'da Sovyet iktidarının kuruluşunun 12. yıldönümüne adanmış bir edebiyat programında, -köyün imajındaki değişiklikler de dahil olmak üzere- hayatın her alanındaki yenilikleri gururla yazdı; "Grevcinin Köyü, Kolhoz Köyü, Makinelerin Köyü. "

Sovyet ideolojisine ve sosyalizmin zaferine içtenlikle inanan MS Ordubadi, Kasım 1931'de yayınlanan "Azerbaycan'da Ekim" adlı müzikal-edebiyat programında, Ekim Devrimi'nden sonraki yıllarda sanayi ve tarım

işçilerinin görevlerini anlatarak yazdı: "Radyo dinleyen yoldaşlar! Bugün Ekim Devrimi'nin 14. yıldönümünü kutluyoruz. Bu bayram sadece Azeri işçilerin bayramı değil, tüm dünya proleterlerinin özgürlüğünün yolunu açan bir bayramdır. Ülkemiz, çarın boyunduruğundan çıkmış ve hayatını sosyalizmin temelleri üzerine inşa etmeye başlamış bir ülkedir. Her cephe de elde edilen zafer o kadar büyük ki sosyalizmin düşmanlarının gözlerini kamaştıracak ve umutlarını kıracak. "

MS Ordubadi, fikirlerin doğru yönü, içerik derinliği, radyo programlarının çeşitli biçimleri için sürekli olarak savaşıyordu. Moskova merkezli Govorit SSSR dergisi tarafından ısmarlanan "Yeniden İnşa Etmeye Başlıyoruz" başlıklı makalesinde, radyonun gelişimindeki gecikmenin nedenlerinden ve programların kalitesi üzerindeki olumsuz etkisinden bahsetti. Yapılarında hangi konuma sahip olduklarını açıklığa kavuşturmak ya da grevcilerle mücadelelerinde onlara yardımcı olmak.

Radyoda herkesin saygıyla "Mirza" dediği MS Ordubadi çok üretkendi. Bir gecede çeşitli konularda birkaç oyun yazmış gibiydi. Özellikle Azerbaycan'da Sovyet iktidarının kurulmasına ithaf edilen ve kısa sürede büyük bir ilhamla yazılan "Nisan Gelini" adlı şiir oyununu hatırlatan eski spiker Soltan Najafov, daha sonra Müslim Magomayev'in bunun üzerinde çok çalıştığını söyledi. Ancak opera 1936'da çok daha sonra sahnelendi ve çok övüldü.

1931 yılında Azerbaycan radyosunda Mustafa Mardanov'un yönettiği "Radyo Tiyatrosu" grubu kuruldu. Bir sonraki bölümde radyo tiyatrosunun oluşumu, gelişimi ve özellikleri hakkında konuşacağız. Ama en başından beri böyle bir grubun radyoda tanıtılmasının Azerbaycan tiyatrosu sanatının, özgün sahne yapımlarının ve 1930'larda bi-

reysel düzyazı ve dramanın sahnelenmesinde tarihi bir rol oynadığını söyleyelim.

Daha önce de belirtildiği gibi, dünya kültüründe yeni bir fenomen olan radyo tiyatrosu, konuşma kutusunun piyasaya sürülmesiyle 1920'lerde yaratıldı. İlk orijinal radyo oyunu 15 Ocak 1924'te BBC Radyo'da çalındı. Bu, İngiliz oyun yazarı R. Hughes'un "Danger" oyunuydu. İlginç bir hikâyeye dayanan radyo oyunu, patlama sonucu maddede mahsur kalan kömür madencilerinin akıbetini konu alıyordu. Bu eserin bu kadar popüler olmasının nedeni, yazarın bunu tiyatro için değil, mikrofonun önünde "oyunmak" için yazmasıydı. İlk defa, radyonun kendine has özelliklerine ve başarılı "performansına" uygun bir eser yazmak o dönemde Avrupa'da geniş yankı uyandırdı. Çünkü radyoyu, tiyatrodan herhangi bir gösteriyi yayınlamak için teknik bir araç olmaktan çıkarıp, kendi özgün ürünü olan bir alana dönüştürdü ve radyo sanatının temelini attı. BBC'nin hareketini takiben, radyonun geniş yaratıcı potansiyelini daha etkili bir şekilde kullanmak için Avrupa'da ve tüm büyük batı radyo istasyonlarında radyo sanatı alanındaki deneyler yoğunlaştırıldı.

Azerbaycan radyosunda bir mikrofon önünde çalınmak üzere yazılmış orijinal oyunların çıkması için daha katedilecek uzun bir yol vardı. Şimdiye kadar mevcut edebi malzemeler mikrofonun önünde canlandırıldı. Bu dönemde, bir yandan radyo teknolojisinin ve radyo anlatım araçlarının gelişmesi, diğer yandan programların dramatik gelişimi sonucunda yeni sanatsal, estetik, sözlü ve müzikal eserlerin dönüşümü 1920'lerin sonlarında radyoda ortaya çıktı. Teatral figürler buna hâlâ radyo sanatı diyordu. Bu sanat, mikrofonun önünde "oynayan" aktörün ince nüansları ile yumuşak, ölçülü, derin psikolojik, zengin bir ses

gerektiriyordu. Yavaş yavaş, bu sanatın yönünün tiyatrodakinden çok farklı olduğu anlaşıldı. Diğer bir deyişle, zengin tonlar, oyuncunun konuşması, çeşitli akustik efektlerin rolü, radyo yönetmenliğinin özelliklerini belirledi.

Bakü Radyosu'nun yayınlanmasından birkaç hafta sonra, henüz tam olarak tanımlanmamış programlarda devrimci şiirler ve hikâyeler yayınlandı. 1927'nin başından itibaren, sanat programlarının büyümesinin ilk günlerinden itibaren tek perdelik lirik dramalar, hiciv hikâyeleri ve feuilletonlar yayınlanmaya başladı. O dönemde ünlü yazar MS Ordubadi, hava için çeşitli konularda feuilletonlar yazmış ve bu filmler oyuncular tarafından gerçekleştirilmiştir. Gittikçe radyodaki bu tür parçaların sayısı artıyordu. Ancak o zamanlar, orijinal radyo oyunları hakkında konuşmak için henüz çok erkendi ve tiyatro oyunlarının yanı sıra radyo için belirli nesir eserlerini sahneleme eğilimi yoktu.

1930'da radyoda edebiyat ve drama programlarından oluşan bir yazı işleri bürosu kurulur. Bu, sanat programlarını sistematikleştirmenin yanı sıra, küçük sahnelerin sayısını artırmaya izin verir. Yazı işleri bürosu o dönemde yükselen Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu ile yaratıcı ilişkiler kurabilmektedir. Oyuncular radyo ile işbirliği yaptı. Eylül 1930'da bile, o tiyatrodan küçük bir tiyatro oyuncu grubu oluşturuldu. Bu grubun lideri Mustafa Mardanov, radyo için hazırlanan oyunların baş yönetmeni oldu. Grup üyeleri mikrofonun önünde şarkı söyledi, şiirler okudu ve sahnede performans sergiledi. Ancak tiyatrodaki oyuncuların yoğun çalışmaları ile radyonun günlük çalışması zaman açısından bir takım zorluklar yarattı. Bu nedenle Haziran 1931'de MS Ordubadi'nin girişimiyle radyonun kendi spikerlerinden oluşan bir "Drama Grubu" kuruldu.

Leyla Teregulova, Soltan Najafov, Maryam Khudaverdiyeva, Hayat Musayeva, Yelena Orbeliani ve Nina Petrova bu grubun aktif üyeleri idi. Yönetmenliğini Leyla Teregulova'nın yaptığı tiyatro grubu üyeleri küçük radyo kompozisyonları, sahneler hazırladı ve sanat okumasıyla uğraştı. Drama grubu tarafından MS Ordubadi, H. Natig, Y. Şirvani, Sh. Akhundlu ve diğerlerinin hiciv sahneleri seslendirildi. Ünlü besteci M. Magomayev'in sıklıkla orijinal müzik bestelediği bu sahneler, radyo tiyatrosuna özgü unsurlar sergiledi. Bu nedenle, ilk radyo sahneleri artık tür olarak olgunlaşan radyo oyunlarının embriyoları olarak kabul edilebilir. Ne yazık ki, radyomuzun tarihiyle ilgili birçok önemli arşiv belgesi gibi, bu sahneler de korunmadı. Sadece MS Ordubadi'nin "Nisan Gelin", "Bağ", "Çobanlar", "Oda 6", S. Necefov'un "Ekipman Parazitleri", "Rot-front", "Oruç Tutun" ve "Dini Tüccarlar" sahnelerine fikirden hareketle, öncelikle radyo için mikrofonun önünde çalınacak edebi malzemeler yazıldı. Doğal olarak sahnelerin ana özelliği radyoya uyum sağlamasıydı. Başka bir deyişle, bir olay yazarken, yazarlar radyonun belirli yetenekleri üzerinde hareket etmeye ve sahneyi ifade araçlarına uyarlamaya çalıştılar. Etkinlik, mekan, katılımcılar, ses efektleri ve hatta tema "radyo sahnesi" ihtiyaca göre seçildi.

1930'ların başlarında, Azerbaycan sahnesinin yıldızları MA Aliyev, M. Davudova, S. Ruhulla, M. Mardanov, Ulvi Rajab ve diğerleri, yeni kurulan radyo tiyatrosuyla daha kapsamlı işbirliği yapmaya başladı. Peşinden radyoda ilk büyük gösteri oynandı. Radyonun ilk çalışanlarına göre (G. Gasimov ve S. Najafov) bu, ünlü oyun yazarı H. Javid'in "Şeyh Sanan" oyunuydu. Aralık 1931'de tanınmış oyuncuların katılımıyla yayınlanan bu radyo

programına, AM Sharifzadeh ve U. Rajab gibi büyük sanatçıların yanı sıra radyodaki drama grubu üyeleri de katıldı. Spikerler arasında Asgar Movsumzadeh (Şeyh Abuzar), Samad Samadov (Uruz), Hasan Agayev (Özdemir) ve Soltan Necafov (Deli Derviş) rollerini ustaca oynadılar. Bu gösteriden sonra Azerbaycan radyosunda daha büyük edebi programlar yayınlanmaya başladı. Yakında Puşkin'in "Boris Godunov"u radyoda büyük bir başarıyla gösterildi. Oyun, MS Ordubadi tarafından Azericeye çevrildi. Bu başarıların ardından J.Mammadguluzadeh "Ölü", J. Cabbarli "Aydın", U.Shakespeare "Hamlet" gibi ünlü performanslar radyo tiyatrosunun gelişimine ivme kazandırdı.

Bu dönemde hazırlanan performanslarda yönetmenler ve oyuncular işin netliğine, özellikle de dil konularına duyarlıydılar ve onu sahne dilinden ayırmaya çalıştılar. Öncelikle eserler radyoya uyarlanırken ağır, karmaşık cümlelerden kaçınıldı ve basit cümleler tercih edildi. Öte yandan oyuncular, konuşmalarını tamamen sözlü normlara dayandırdılar. Sahnedeki gösterişli performansı, radyo dinleyicisine yönelik samimi bir çağrının yerini aldı. Ana koşullardan biri sadece kelimenin fikri ve içeriği değil, aynı zamanda nasıl seslendirildiğiydi.

1930'ların ortalarında radyoda yapılan reformlar ve onu izleyiciye yakınlaştırma girişimleri, edebi ve sanatsal programların gelişiminde de büyük bir etki yarattı. Artık radyo tiyatrosu, sahneden stüdyoya, mikrofon önünde, biçim ve tarz arayışıyla performanslar yaşadı. Bu alanda zaten biriken deneyim, MF Akhundov, NB Vazirov, J. Jabbarli'nin eserlerinin yanı sıra radyo için dünya ve Rus klasiklerinin de sık sık sahnelenmesine izin verdi. O zamanlar, edebi drama programı MS Ordubadi'nin yöneticisi 1935'te "Govorit SSSR" dergisine şunları yazdı: "1905'te",

"Öteki çocuk", "Yaşar", "Sevil", "Hacı Gara", "Yıkılan Sendika" ve diğer eserler yayımlandı. Azeri kollektif çiftçiler bu eserleri sadece radyodan tanıyabiliyordu<sup>6</sup>. O dönemde eserleri düzenli olarak radyoda sahnelenen birçok genç yazar sık sık stüdyoya gelir ve oyunlarının yayın hayatıyla ilgilenirdi. Oyuncuların - spikerlerin ve aktörlerin görüşlerini inceler, gerekli tavsiyeyi verirdiler. Bu yazarlardan birisi de büyük oyun yazarı Jafar Cabbarlı idi. 1934'ün başlarında Mustafa Mardanov, bu yazarın "1905" adlı oyununu radyo için "sahneledi". Öne çıkan sahne ustaları; Ulvi Rajab (Eyvaz Asriyan), İsmail Hidayetzade (Salamov), Rza Tahmasib (Genel Vali) bu eserde ana rolleri oynadılar. Cabbarlı, bu oyunun radyodaki performansı ile çok ilgilendi. Radyo stüdyosunda çeşitli eğitimlere katıldı ve radyodaki çalışmaların daha iyi anlaşılması için faydalı tavsiyelerde bulundu.

O dönemde hava büyük bir tribün olduğu için birçok yazar ve sanat ustası eserlerini ilk kez radyoda sundu. Bu nedenle 1930'ların sonlarında radyo tiyatrosunun repertuarında S. Vurgun, R. Rza, S. Rustam, S. Rahimov, Abulhasan, A. Valiyev, S., M. Jalal, M. Rahim gibi tanınmış yazarların eserleri önemli bir yer işgal etmeye başladı. Yazılarının çoğu kurgu örnekleri olarak yayınlanıyor ve radyo performansları hikâye ve oyunlara dayanıyordu.

1932'de Sovyet radyo yayıncılığının iç biçimindeki büyük değişiklikler, yani eski radyo gazetelerinin kaldırılması, edebi ve sanatsal programların gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahipti. Artık radyo tiyatrosu, mikrofona getirilen performanslar pahasına, biçim ve üslup arayarak sahneden stüdyoya kadar yaşıyordu. MF Akhundov, N. Vazirov, J. Jabbarlı'nın eserlerinin yanı sıra dünya ve Rus klasikleri sıklıkla radyo için sahnelendi.

## Komediden Operaya...

Azerbaycan radyosunun tarihi aynı zamanda bu parlak, büyük kültürün ve unutulmaz şahsiyetlerin tarihidir. Bu açıdan şüphesiz büyük besteci ve halk figürü Üzeyir Hacıbeyli de ulusal radyomuzun gelişiminde benzersiz hizmetler sunmuştur. Kuşkusuz, en büyük hizmetlerinden biri, 1931'de Radyo Komitesinde, o dönemde radyonun sanat yönetmeni olan yenilikçi besteci M. Magomayev ile birlikte bir oryantal enstrümanlar orkestrası oluşturmaktı. Uzun bir mücadeleden sonra böyle bir orkestranın oluşturulması, bir bütün olarak Azerbaycan'ın kültür hayatında büyük bir olaydı. Orkestranın ilk sanat yönetmeni ve şefi olarak, bu orkestranın o günlerdeki repertuar politikasını tanımlayan Hacıbeyli, bu orkestranın repertuarının ulusal kısıtlamaların bir işareti olmaması, çok perakende olması gerektiğini yazdı.

Üzeyir Bey'in 1920'ler ve 1930'larda yarattığı operalar ve komediler, Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesine ve radyo yayıncılığının çekiciliğine katkı sağlamıştır. 1932'de çalışmalarına başladığı Koroğlu operasının ilk ciddi icrası, cumhuriyetin kültür hayatında eşi benzeri görülmemiş bir olay oldu. 30 Nisan 1937'de operanın ilk performansı radyoda yayınlandı ve ülke çapında yankı buldu. Nisan 1938'de Moskova'da, "Azerbaycan Edebiyatı ve Sanatının On Yılı" programı sırasında Bolşoy Tiyatrosunda sahnelenen ölümsüz opera "Koroğlu"nun ünü radyoda her yere yayıldı.

Büyük bestecinin "Koroğlu" öncesi ve sonrasında yazdığı tüm eserler, seslendirildiği sırada radyoda yayınlandı. Nitekim Azerbaycan radyosunun ilk yıllarından beri opera ve müzikal komedi tiyatrolarında "Leyli ve Mec-



nun", "Karı-Koca", "O Olmasın, Bu Olsun" ve "Arşin Mal Alan" gibi klasik gösteriler düzenli olarak yayınlanmaktadır. Deneyimli spiker S. Necefov, bu performanslarda Hüseyngulu Sarabski, Mirzağa Aliyev, Hüseynağa Hacıbababayov, Bülbül, Şovkat Mammadova, Agababa Bunyadzade, Sona Bağirova, Hagigat Rzayeva, Ahmed Anatollu, Mammadtaghi Bağirov ve diğerlerinin şarkı söylediğini, ustalıklı icra edilen romantizm ve düetleri hatırlattı. O yıllarda özellikle komedi "Olsun Olsun Olsun" radyoda defalarca çalındı. Hacıbeyli'nin büyük bir ilhamla yazdığı ve bir dizi ilginç türler yaratan bu komedi, seyirciye hem sahnede hem de yayında (daha sonra sinema ekranında) güzel bir yemek yarattı. Azeri izleyiciler, yazarın Rüstam Bey, Mashadi Ibad, Gazeteci Rza ve Entelektüel Hasan'ın alçakça eylemlerine, sokaklarda ve pazarlarda silahlı olarak dolaşan ama gerçekte ıslık korkusuyla kaçan askerler hakkındaki ölümcül hicvine yıllardır gülüyor.

Yetenekli oyuncuların rolü, bu operetin daha ilginç ve etkili hale getirilmesinde önemli bir rol oynadı. Mirzağa Aliyev, Hüseyngulu Sarabski, Mirmahmud Kazımovski, Ahmad Gamarlinski, Rza Daraplı ve Mammadtagi Bağirov gibi önemli sahne figürleri Sarvar, Mashadi Ibad, Rustam bey ve hamal rollerinde ilk oyuncular arasında yer aldı. Yıllar geçtikçe, bu rollerin yeni oyuncuları ortaya çıktı. Ahmad Anatollu, Mammadali Valikhanov, Ahmad Safayi, Alihuseyn Gafarli, Bashir Safaroglu, Lutfali Abdullayev ve diğerleri.

Soltan Necafov, anılarında; "Radyodaki çalışmalarım sırasında Üzeyir Bey'in opera ve operetlerinin çeşitli radyo montajlarının verildiğini gösteriyor. O radyo gösterilerinde sunucunun sözlerini okudum." diyor.

"Bırak Olsun Olsun" operetinin ilk radyo montajı 1953 yılında yapıldı. Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu oyuncularını ağırlıklı olarak radyo performansında yer aldı. Bu tesadüfî değildir. Çünkü bu oyuncuların birçoğu daha önce Üzeyir Bey'in eserlerinde sahnede çeşitli imgeler yaratmışlardır. Radyo montajındaki roller şu şekilde dağıtıldı:

Rustam bey - Mammadtağı Bağirov

Gulnaz - Najiba Malikova

Sarvar - Kamal Karimov

Mashadi İbad - Mirzaga Aliyev

Sen - Gulxhar Hasanova

Hasangulu bey - Mustafa Mardanov

Rza bey - Mammad Sadigov

Antrenör Alasgar - Mohsun Sanani

Porter - Mammadali Valikhanov

Usta spiker Soltan Najafov, gösterinin müzikal kısmını Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası'nın küçük kadrosu (şef Chingiz Hajibeyov), Halk Sanatçısı Khan Shushinsky, onurlu sanatçılar Sona Aslanova, tar sanatçısı Alaga Guliyev, besteci Ramiz Mustafayev ve diğerlerinin yönettiğini hatırlattı.

Montajın yazarı Mustafa Mardanov, yönetmen ise Rauf Kazimovski idi. Bu oyun, 1952 yılında Azerbaycan Devlet Tiyatroları Enstitüsü'nden yeni mezun olan genç yönetmenin ilk radyo prodüksiyonuydu. Rauf Kazimovski bu radyo programını hazırlamak için çok çalıştı. "Gösteriden sonra seyircilerden aldığımız sayısız mektupta bu çalışmanın sonuçlarını gördük." dedi.

Azerbaycan radyo tiyatrosunun gelişmesine büyük katkı sağlayan R.Kazimovsky, ilk kez radyoda böylesine büyük ve karmaşık bir komediyi yönetmenin heyecanını yaşadı. Provalardan birinde genç yönetmenin tedirginliğini

hisseden ünlü oyuncu Mirzağa Aliyev, ona şunları söyledi: "Yeğen, endişelenme. Mashadi Ibadlar Amca veda etti. Umarım düzeliriz. Gösteri fena olmayacak. Bazı şarkıcıların konuşmalarına dikkat edin. Onları görmezden gelmeyin. Akıcı konuşmaya çalışın. Şarkıcı olduğunda ne olur? Bir drama oyuncusu gibi, net, temiz ve doğru konuşmaları gerekir. Güzel bir sesin vardı, konuşamıyordun, hiçbir şey! Ama güzel bir sesin varsa ve iyi konuşursan öyle olmayacak. Bu olacak!<sup>7</sup>". Nitekim yoğun bir eğitimin ardından güzel bir performans çekilir ve 2 saat 10 dakikalık ölümsüz bir çalışma filme alınır. Bu radyo montajı 1957'den beri kütüphanenin "altın fonu" nda hak ettiği yeri alıyor.

### **Orijinal Performanslara Doğru**

1953 yılında Azerbaycan radyosunda manyetik bandın yaygın kullanımı ve teknik imkanların genişlemesi, radyo tiyatrosunun gelişmesinde önemli bir aşama açtı. Bu dönemde S. Vurgun'un "Khanlar", I. Afandiyev'in "Pınar Suları", A. Mammadkhanlı'nın "Doğunun Sabahı", I. Gasimov'un "Hazar Denizinde Şafak" ın editörlü versiyonu ilk kez seslendirildi. Radyonun teknik yetenekleri zaten bu çalışmalara estetik ilkeler açısından yaklaşma ve yaratıcı araştırmalar yapma olanağı sağlamıştır.

Erken sahnelemenin aksine, radyo performansları belirli bir biçimde, amaçlı yazar ve yönetmen çalışması kaydetti. Oyunun edebi materyali çoktan analiz edilmiş, daha mükemmel bir dramatik çizgi belirlenmiş, kelime ve cümlelerin daha açık olması için deneyler yapılmıştır. Yönetmenler yayın için bir düzyazı ya da dram sahnesi hazırlarken, onu radyonun özelliklerine uyarlamaya çalışırlar ve bazen dinleyiciyi daha ilgili hâle getirmek için

yapıtın en dramatik kısımlarını vurgulayarak ya da tekrarlayarak sunarlar. Yazarlar edebi materyaller üzerinde çalışırken, uygun radyo formları, olayların gerçekliğinin dilinde ilk ifade aracı, imgelerin iç dünyasının doluluğu, kahramanların psikolojisi, duygu ve düşünceler aradılar ve zengin fırsatlardan yararlanmaya çalıştılar.

Radyo için sahnelenen eserlerde mikrofon önündeki konuşmanın güzelliğine, renkli tonlamasına, müzikalitesine ve duygusallığına özel önem verildi. Oyuncular, o dönemde norm olan Azerbaycan dilinin telaffuz ilkelerini takip etseler ve zengin tonlamalarından yararlanmaya çalışsalar da, konuşma tarzı ve bir bütün olarak konuşma biçimi sahne tarzlarından biraz farklıydı.

Yönetmen düzyazı ya da dramayı sahnelerken, işin doğal bir şekilde alınmasına izin veren diyalojik konuşma kullandı. Sahnede tartışılan olayın görünümü, hareketi, yüz ifadeleri, çevreye karşı tavrı ve olayları, nesir eserlerinde olduğu kadar geniş bir şekilde anlatılmamış, olabildiğince her şey baş metinle anlatılmıştır. Diyalog konuşmasında konuşma kısa, öz, daha basit cümlelerle verilmiş ve eserin daha iyi anlaşılması radyo performanslarının temel koşulu olarak alınmıştır. U. Hacıbeyli'nin "O Olmasın Bu Olsun" (1953), J.Mammadguluzade'nin "Ölüler" (1954), N. Hikmet'in "Kafatası" (1956), J. Cabbarli'nin "1905" ve "Almaz" (1954), M. Rahim'in "Sayat Nova" (1957), N. Narima-nov'un "Bahadır and Sona" (1958), S. Rahimov'un "Guest" (1959), MS Ordubadi'in "Sword and Pen" (1959) eserleri tam da bu ilkeye göre sahnelendi. Zaten belli estetik ilkelere hakim olan Azerbaycan radyo tiyatrosu, 1950'lerin ortalarında dünya edebiyatının en iyi örneklerine hitap ediyor. NV Gogol'un "The Inspector" (1952), AS Griboyedov'un "Madness" (1954), AS Push-

kin'in "Eugene Onegin" ve "The Gypsies" (1956), Shakespeare'in "Winter Tale" (1956), I.F. Schiller'in "Wilhelm Tell" (1958), C. Byron'un "Abidos Gelin" (1958) ve diğer çalışmalar Azerbaycan radyo tiyatrosunun repertuarını zenginleştirdi.

1950'lerin sonlarına doğru radyo dramaturjimizde nitelik yönünden önemli bir değişim yaşandı. Şimdiye kadar, stüdyodaki tüm tiyatro gösterilerinin radyo sahnelemesinde, dramaların veya düzyazı çalışmalarının radyoda "sahnelenmesinde" başrol oynamış ve rolü nedeniyle oyunun sanatsal içeriğinden ve olayların gelişiminden dışlanmıştı. Elbette ilk günlerde, bir radyo oyununda böyle bir karakter varken, onu algılamak kesinlikle daha kolaydı. Yer, koşullar ve katılımcılar hakkında bilgi verdi ve oyunu bir tür röportaj haline getirdi. Ancak, sunum yapan kişi oyunun olay örgüsüne müdahale etmedi, pasajları birbirine bağladı, kostümleri tarif etti ve seyirciyi bireysel hareketler ve durumlar hakkında bilgilendirdi. Tiyatrodan alkışlar, oditoryumdan alkışlar, lobide tartışmalar ve hatta yorumların arka planında konuşmalar bile duyuldu. Performans sırasında sunum yapan kişi sessizdi - sahneler arasındaki tüm geçişler karakterlerin kopyasının anlamı tarafından belirlendi. Bu, radyo şovunu dramaya mahrum etti. Bu nedenle yönetmenler yavaş yavaş lider güçten vazgeçmeyi düşünüyorlardı; çünkü oyundaki pasif bir gözlemci rolünü oynayan, sadece katılımcılar ve mekan hakkında bilgi veren baş imajının oyundaki olayların dinamik gelişimi olduğu zaten herkes için açıktı.

Sunucunun katılmadığı radyo yayıncılığı alanında ilk adım 1958'de atıldı. Leo Tolstoy'un "Yaşayan Ölümler" adlı oyununun radyo performansını hazırlayan yönetmen Mehdi Mammadov, eserin sahne versiyonundan uzaklaşa-

rak, radyonun "görünmez sahnesinin" gereksinimlerine uyarladı. Sunucunun yardımını reddeden yönetmen, olayları ana karakterlerden biri olan Fedya Protosova'ya bağlama işlevini emanet etti. Böylece görüntünün olaylarını anlatır, bunlara müdahale eder ve olay örgüsünün bütünlüğü için gerekli koşulları yarattı. İşin biçimine ve görüntünün diline, özellikle diyaloglara tamamen radyolojik özellikler yerleştiren bu deney haklı çıktı. 1950'lerin sonlarında, radyo çalışmaları bu ilkeye göre sahnelendi.

Bu aramalara rağmen, radyo hâlâ mikrofon için yazılmış orijinal edebi materyalden mahrum kaldı. Hem All-Union hem de Azerbaycan radyosu bu alanda çeşitli yönlerde araştırmalar yaptı ve bu da orijinal radyo dramasının oluşumunu yavaşlattı. Yeni türün anlatım araçları, dramatik yapısı, işlevsel yönleri ve dilin estetik ilkeleri yavaş yavaş çalışıldı. Mevcut radyo performansları, formun tutarlılığını, olayları ve görüntüleri karakterize etme yöntemlerini, insanı ve onun manevi dünyasını yansıtmanın orijinal araçlarını teorik olarak genelleştirmedi. Nihayet, uzun bir aradan sonra, 1959'da Leningrad Radyosu orijinal bir dramatik materyal yayınladı; Batı Alman gazeteci K. Ledig'in "Düello" adlı radyo programı. Herhangi bir aşama (tiyatro) çalışmasından farklı olan bu radyo şovu, bir bütün olarak SSCB'de orijinal radyo drama-turgy'nin gelişimine ivme kazandırdı. Bu, yeni bir dramatik biçimin, radyo oyununun içeriği, anlatım araçları, dili ve üslubu açısından teatral performanstan farklı olduğunu kanıtladı.

Radyoyu kitlesele propaganda aracı olarak daha etkili kullanma girişiminde, Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi 29 Ocak 1960'da "Sovyet Radyo Yayınlarını İyileştirme Önlemleri" başlıklı bir kararı kabul etti. Bu karar aynı zamanda radyo dramaturjisinin gelişmesine

de ivme kazandırdı. Azerbaycan Radyosu dahil tüm mütetefik cumhuriyetlerde bir "Radyo Tiyatrosu" bölümü kuruldu. 1967'de Sovyetler Birliği ilk uluslararası radyo festivaline katıldı ve ülkenin dramasını dünya sahnesine taşıdı. Hâlihazırda, bağımsız bir edebi drama türü hâline gelen radyo performansları teorisi, estetik dramaturjik sorunları ve hatta radyo tiyatrosunun ayrı bir sanat dalı olarak gelişimi üzerine çok sayıda kitap yazılmıştır. Bu süreçler Azerbaycan radyo dramaturjisine de olumlu etki yaptı. Herkes "Radyo bir sahne değil, gazete veya dergi değil. Özgün özelliklere sahip. Bu özellikleri göz önüne alındığında ... radyo için çalışıyor" diye düşünüyordu<sup>8</sup>. Nihayet 1962'de Azerbaycan radyosunda "Kardeşler Ülkesinde" ilk orijinal radyo programı yayınlandı. Rauf İsmayilov'un bu çalışması, radyo için özel olarak yazılmış ve belirli doğasına uyarlanmıştı. Sunum yapan kişi olmadan, yalnızca sözler, müzik ve ses efektleriyle, etkinliğin ve katılımcıların bir imajını yaratır. En önemlisi de, bunu özgün bir tarz ve dilsel gerçeklerle yapar. Azerbaycan radyo tiyatrosunun gelişiminde önemli bir aşama olan "Kardeşler Ülkesinde" (Aliheydar Alakbarov'un yönetmenliğinde) sonrasında yeni eserler yazıldı. Artan bir şekilde, ülkenin önde gelen edebi güçleri de bu tür üzerinde elini denedi. Anar'ın "Mucizevi Gecesi" (1966), A. Aliba "Eternity" (1968), A.Khaspoladov'un "Kan İzleri" (1969) gibi radyo oyunlarının yayınlanması, K. Karimov'un "Mond Restorantından İhtiyar", "Dvorjak'ın Melodisi" ve diğer orijinal performansları Azerbaycan'da radyo dramaturjisinin oluşumunu zaten kanıtladı.

R. Rza, I. Safarli, B. Vahabzade, A. Babayev, I. Afendiyev gibi usta yazarların yanı sıra Elçin, Anar, A. Aylisli gibi oyunların yazarları da çeşitli konularda radyo

oyunları yazdı. Sanatsal malzemeye dayalı radyo performanslarının yanı sıra belgesel radyo oyunları 70'li ve 80'li yıllarda radyo tiyatrosunun bir dalı olarak ortaya çıktı. Ünlü işçilere ithaf edilen bu radyo oyunlarının yazarları arasında A. Aylisli, A. Salahzade, T. Rustamov, V. Musa, N. Safarov, J. Yusifzade gibi tanınmış yazarlar da vardı. O dönemde Azerbaycan'da radyo gösterilerine olan büyük ilgi, "1970 yılında ilk radyo yarışmasında sadece 33 eser alınır" ben işçiyim ", 1985'te faşizme karşı kazanılan zaferin 50 üzerinden 40 civarında olmasıyla kanıtlandı<sup>9</sup>. Bir radyo programı gönderildi. " Böyle bir yarışma, Azerbaycan'ın bağımsızlığını kazandıktan yaklaşık on yıl sonra yapıldı. 1996 sonbaharında, 30'dan fazla yazar tarafından askeri vatanseverliğe adanmış bir yarışma sunuldu. Radyo programlarına ilgi yok" diyenlerin temelde yanlış olduğunu bir kez daha kanıtladı.

### **Modern Radyo Tiyatrosunun Gelişme Eğilimleri**

Üçüncü milenyuma mükemmel bir iletişim aracı olarak giren Mors alfabesinden dijital teknolojiye kadar zengin bir gelişim geçiren radyo, yaratıcı geleneklerine geri dönme eğiliminde. Özellikle ABD, İngiltere, İtalya, Fransa ve Rusya gibi zengin radyo geleneğine sahip ülkelerde geçen yüzyılın 20-30'lu yıllarında oluşan sanatsal geleneklere bir dönüş var. Bu dönüşün modern radyo yayıncılığına, program ağına, her şeyden önce artacoustics alanındaki sanatsal başarılarla çok yeni tonlar getirdiği açıktır<sup>10</sup>.

Bugün, radyo performansları kendilerini zaten bir tiyatro dalı olarak kabul etti. Radyonun teknik araçlarının gelişmesiyle ilişkilendirilen bu sanat türü, edebi tiyatro müzikal üretimlerinin dönüşümünden orijinal mikrofon



çalışmalarına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Kuşkusuz, radyonun sanatsal biçimleri ve olanakları, insan zihni üzerindeki etkisi hakkında konuşurken, radyo performanslarına özellikle dikkat etmek gerekir. Radyonun gelişiyile ortaya çıkan ve kısa sürede ayrı bir edebi drama alanı hâline gelen, çeşitli formları (kurgudan orijinal radyo oyunlarına) içine alan radyo tiyatrosunun, en çok dinlenen ürün olarak sanat eleştirmenleri ve kültür bilimcilerin gözdesi olduğu söylenebilir.

Bu tiyatronun ana özelliği nedir? Sanatsal gerçekleri hangi biçimde ve hangi yollarla yaratıyor? Bu soruları cevaplamadan önce terimin kendisini, yani radyo tiyatrosu kavramının özünü açıklığa kavuşturalım. Baştan belirtmek gerekir ki, dünyadaki birçok ülkede olduğu gibi, Azerbaycan'da da radyo tiyatrosu üç ana yön anlamına gelir:

1. Tiyatro sahnesinde herhangi bir oyunun (oyun, müzikal komedi vb.) Canlı yayınlanması, kaydı, kurgusu ve yayınlanması veya bunlara dayalı sanatsal kompozisyonların hazırlanması;

2. Radyo için bireysel edebi eserlerin (roman, kısa öykü, oyun, öykü, şiir vb.) "Sahnelenmesi";

3. Radyonun doğasına uygun olarak yazılmış, orijinal dramatik yapı ve belirli dil özelliklerine sahip, mikrofon önünde "çalınmak" üzere yazılmış radyo performanslarının seslendirilmesi.

Birinci yönden radyo sadece teknik bir araç, bir gözlemci, ikinci yönden edebi eserleri kendine özgü yeteneklerine adapte etmeye çalışırken, üçüncü yönden ise özel bir sanat alanı ve anlatım aracı olarak ürününü zaten gösteriyor. Genel olarak, sanat eleştirmenleri bu orijinal performanslara "radyo-matematik" kavramı altında atıfta bulunurlar. Her şeyden önce, sanat eleştirisi açısından ba-

kıldığında orijinal radyo performansları edebi dramanın bağımsız bir dalı olarak nitelendirilir. Öte yandan, bu performansların dilinin özgünlüğü, radyo dramaturjisinin özgünlüğünü, özgün yaratıcı yöntemini ve sanatsal estetik yeteneklerini, bu radyo performanslarının dilini, canlı konuşmaya dayalı işlevsellik zenginliğini ve radyoya geniş uygulamasını ortaya koymaktadır.

\* \* \*

Yaklaşık 80 yıldır gelişmekte olan Azerbaycan Radyo Tiyatrosu, bugün hâlâ yaşıyor ve özgün eserleriyle dinleyicilerini memnun ediyor. Şu anda bu tiyatro sadece millî edebiyatı değil, aynı zamanda dünya aydınlarının eserlerini de dilimize tercüme etmekte ve seyirciyi modern dünya edebiyatının en güzel örnekleriyle tanıştırmaktadır. Günümüzde radyo tiyatrosu, seyircinin edebi ve estetik beğenisini şekillendirmenin yanı sıra onları eğitmekte ve edebi dilimizin güzelliklerini tanıtmaktadır.

Azerbaycan'ın bağımsızlık yıllarında karşılaştığı askeri-politik sorunlar üzerine radyo tiyatrosunun repertuarında, gazetecilik tarzı, vatansever ruhu, zulüm ve düşmana karşı hoşgörüsüzlüğü ima eden modern edebiyatın çok çeşitli örnekleri vardır. Repertuara, topraklarımızın işgali ile ilgili savaşın gerçeklerini, tarihi ve etnografik içeriği yansıtan eserler hâkim olmaya başlıyor. M. Dilbazi'nin "Haray" ı, M. Süleymanlı'nın "Göyça Hasratı" nın yanı sıra "Baylık Dersi", V. Alikhanlı'nın "Baş Daşı", "Akma, Gam Ağacı", M. Oruj'un "Koçurulme" vb. radyo şovları böyledir. O. Altunbay'ın "Tomris" adlı eseri, büyük geçmişimizin kahramanca sayfalarını yansıtıyor. Tomris efsanesindeki olayların üzerinden 2500 yıl geçmesine rağmen büyük geçmişimiz tarihin karanlığında yok olmuyor. Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun "Altın Böceği", kötü

işlerin er ya da geç insanlarda mutsuzluğa yol açtığını doğruluyor. A. Camyun'un "Sahil Otelinin Sırrı", bir anenin, kız kardeşin ve genel olarak oğlunu otelin müşterilerinden biri olarak tanımadan oğlunu öldüren bir adamın açgözlülüğünün neden olduğu trajedileri konu alıyor. M. Salimovich'in "Derviş ve Ölüm" romanından uyarlanan oyunda, Bosna'nın siyasi çevrelerinde İslam perdesi altındaki oyunların kurbanı olan, gerçeğin zaferine inanan ve ölümlle biten Dervişin trajedisi tek trajedi değil. Faulkner'in "Kırmızı Yapraklar"ı (M. Bashirzadeh tarafından yönetilen) sosyal ilişkiler, kölelik ve ırk ayrımcılığı sorunlarına odaklanıyor. Eserdeki kahramanlar, adaletsiz çevreye karşı kararlı olan iyimser insanlardır.

Azerbaycan radyo tiyatrosu, son on yılda (1999-2009) bu alanda elini deneyen yetenekli yazar ve oyun yazarlarının (Ağşin Babayev, Memmed Oruc, Şamistan Nazirli, Kamil Afsaroğlu, Hayraddin Goja vb.) eserleriyle repertuarını zenginleştirmeyi başarmıştır. A. Babayev'in "Bu Dünyanın Cehennemi" (2000) ve "Aşıklar" (2001), T. Gürban'ın "Yaşadığım Bu Üzüntüler" (2000), M. Oruj'un "Susuz Gölün Sonu" (2001), K.İmranoglu'nun "Yalquzag" (2001), Nazirli'nin "Üçüncü Zafer"i (2002), H. Abluch'un "Like a Dream" (2003), K. Afsaroğlu'nun "The End of the World" (2003) vb. bu eserler arasındadır. Yerli ve yabancı yazarların çeşitli eserlerine dayalı tiyatro prodüksiyonları da yayınlandı. Bu açıdan O. Altunbay'ın radyo performanslarını "Muhammed Peygamber" (2003), A. Kamyun "Yad" (2003) gibi isimlendirmek mümkündür. Ayrıca, "Röportaj" (A. Babayev, 2004), "Afet" (A. Mammadli, 2004), "Düz Düz, Çarpık Çarpık" (Kh. Goja, 2006), "Beş Günlük Misafir" (Sh. Nazirli, 2006), "Yerine Geçen Adamın Maceraları" (K. Afsaroğlu, 2007), "Tek Bir Vatan

Olsun” (Z. Khinali, 2009), “Azer'in Kaderi” (G. Latifkhan, 2009), “Game of Thrones” (K. Afsaroğlu, 2009), “Sonuç” (N. Rasulzadeh, 2009).

Tiyatromuzun klasik geleneklerinden hareketle oluşturulan Azerbaycan radyo dramaturjisi zengin bir gelişme göstermesine rağmen ne yazık ki teorik olarak yeterince çalışılmamıştır. Radyo dramaturjimiz sürekli gelişiyor, parlıyor ve nitelik olarak yeni bir gelişme aşamasına giriyor. Elbette tüm bunlar, kapsamlı araştırma ve teorik genellemeler için zengin malzeme sağlar. İlerleyen bölümlerde, bu alandaki bilimsel araştırmamızın ana hükümlerine odaklanacağız. Radyo tiyatrosunun özelliklerini yeni bir form olarak açıklamaya çalışacağız.

## BÖLÜM II

### RADYO PERFORMANSININ ÖZELLİKLERİ

İzlediğimiz tarih, 20. yüzyılın ortalarında, radyonun gelişmesi ve tiyatroyla yakın ilişkisinin bir sonucu olarak, yeni bir sanat alanı olan radyo tiyatrosunun ortaya çıktığı sonucuna varmamız için bize neden veriyor. Asırlık drama tarihinde ilk kez, yeni bir formda ortaya çıkmayan, ancak aynı zamanda insanın hayal gücünde benzersiz sahneler, durumlar ve görüntüler yaratan yeni bir kelime-konuşma tiyatrosu formu ortaya çıktı<sup>11</sup>. Bu tiyatronun ana özelliği nedir? Sanatsal gerçekleri hangi biçimde ve hangi yollarla yaratıyor? Bu bölümde, bu konulara bakacağız ve radyo tiyatrosu ile klasik drama arasındaki paralellikleri ve farklılıkları bulmaya çalışacağız.

#### Mikrofonun Önündeki "Sahne"

Öncelikle bir tür edebi eser olarak eski çağlardan beri var olan dramının 18. yüzyıldan itibaren belirli bir tür anlamında kullanıldığını belirtmek gerekir. Ancak, klasik doğası gereği diyalog şeklinde yazılmış ve sahnede icra edilmesi amaçlanan tüm çalışmalarda, kişinin en aktif ruhsal gerilim, mücadele ve hareket halindeki karakterini vurgular. Sinema, ardından radyo ve televizyonun gelişinden sonra, tiyatro prodüksiyonları da dahil olmak üzere sanat eserlerinin gösterimi yeni yaratıcı ilkelere yol açtı. Bu durumda drama kavramı daha çok bir oyun veya filmin olay örgüsü-imge kavramı olarak algılanmaktadır.

Dramatik eserlerin yapısının ilkelerini inceleyen sanat teorisine göre, geçmişte olduğu gibi bugün de tiyatro dramaturjisi edebi dramaya dayanmaktadır. Film ve televizyon dramaturjisinin karakteristik bir biçimi senaryodur. Bu anlamda özgüllüğü oluşturan radyo performansları edebi dramaya dayansa da dramaturjilerinin karakteristik formu senaryodur. Ancak bu, radyo anlatımıyla dinleyicinin hayal gücünde hayat bulan görünmez, ancak hayal gücüyle algılanan yüksek bir eserin senaryosudur.

Elbette radyo şovu her şeyden önce bir oyun ama buradaki olaylar görünmez bir sahnede geçiyor. Onu dinleyiciye "gösteren" radyodur ve ifade araçları konuşma, ses tahtaları ve müziktir. Bu nedenle, bir radyo oyununun doğasını, kendine özgü yönlerini, estetik ve dramatik sorunlarını, dil özelliklerini ve bir oyuncu ve yönetmenin eserinin özelliklerini bilmek için iki şeyi bilmek gerekir:

a) Tiyatronun ve tiyatro yasalarının özelliklerini.

b) Radyonun yeteneklerini ve ifade araçlarını.

Bu iki hususa dikkat etmeden, özellikle tiyatro ve sahne sanatlarının ne anlama geldiğini bilmeden teatral dramaturji hakkında fikir sahibi olmak imkânsızdır. Öyleyse öncelikle "tiyatro nedir?" sorusuna cevap vermeye çalışalım.

Popüler inanışa göre tiyatro yaşayan bir sanattır. Yani sahnedeki herhangi bir performans, yaşayan karakterlerden, sahnedeki dramatik yaşamlarından, eylemlerinden, birbirleriyle mücadelelerinden doğar. Diğer türlerin aksine tiyatrodaki karakterler de hayattadır. Oyun, resmi bir tuval üzerine boyanmış bir resimden oluşan olaylara ve insan figürlerine dayanmaktadır. Yazarın öyküsü, romanı, şairin şiiri, sözlü veya yazılı sözcüklerden oluşur. En canlı heykel bile aslında cansız maddelerden başka bir şey değildir. Tiyatronun yaratıcı malzemesi yaşıyor<sup>12</sup>.

Bir tür sentetik sanat olan teatral performans, karmaşık yaratıcı malzemelerden yaratılmıştır. Edebi eserler bir yazarın, şairin, oyun yazarının bireysel çalışmasının ürünüdür, ancak sahnedeki sanatsal imaj oyuncunun canlı performansıdır; burada yaptığı işle yaratılabilir. Sahnede imaj yaratmak, belli olaylarda yaşamak, ona ve amaca uygun anlamlı, mantıklı ve etkili şeyler yapmak demektir. Bu nedenle, genellikle bir oyundaki karakterleri bir oyun katılımcısı (yani yapan) olarak adlandırıyoruz. "Rol" ve "oyuncu", "drama" ve "dramatik" kelimelerinin kökleri de "iş", "olay", "eylem" kavramlarıyla bağlantılıdır.

Performans insanlar içindir, seyirciler için sayıları az ya da çok olabilir. Ama tiyatrodaki seyirci olmalı. Seyircisiz bir iş doğal değildir, bu tiyatronun ve buradaki sanatın kolektif doğasına karşılık gelmez. Sahneden gönderilen her düşünce, her duygu izleyicide yankılanır, kalplerinde ve zihinlerinde bir tepki uyandırır. Seyirci, tiyatro sanatının tüketicisidir, onun talebini tatmin etmemek, zevkini beğenmemek imkânsızdır. Seyirci kendisini ruhen zenginleştirme niyetiyle tiyatroya gelir ve bu umut gerçekleşmeyince sahnede oynanı görmezden gelir ve oyunu çabucak unuttur. Böyle bir yerde, hiçbir dış etki, hiçbir dekorasyon ve parlaklık, performansın içeriğinin sığlığını, estetik yoksulluğu gizleyemez<sup>13</sup>.

Gördüğün gibi klasik tiyatro performansı, görünüş açısından bile birçok farklı özelliğe sahiptir. Bu nedenle, bahsettiğimiz radyo performanslarının özgünlüğünü ortaya çıkarmak için, onu tiyatro, sinema ve televizyon gibi dramatik ilkelere dayanan diğer sanat alanlarıyla karşılaştırmak yerinde olacaktır. Bu nedenle, radyo şovunun benzersizliğini kanıtlamak için öncelikle oyunun algılanma sürecindeki bazı benzerlik ve farklılıklara bakalım:

- Performansın hangi duyu organlarıyla algılandığı;
- Hangi koşullar altında algılandığı;
- Performansın nerede değerlendirildiği;
- Programı izleyenlerle nasıl etkileşim kurulacağı;

Elbette bu ilkeler, bu sanat türleri arasındaki farklılıkları hemen ortaya koymaktadır. Mesela; bir teatral çalışmanın özgünlüğü, oyunun hem görsel hem de işitsel organlar tarafından algılanmasıdır. Olayların sahnesi uzayda sınırlıdır. Oyuncular izleyiciyle engel olmadan doğrudan iletişim kurarlar. Seyirciler oyunu doğrudan tiyatrodan izler. Bu durumda izleyici, eseri toplu olarak algılar ve fısıltıyla da olsa düşüncelerini paylaşma fırsatı bulur; çünkü izleyicinin her bölüme ilişkin duygusal, estetik duygu ve izlenimlerini komşularıyla paylaşması çok yaygındır. Sinema ve televizyon tiyatrosu algısı arasındaki farklar aşağıdaki gibidir. Yani, görsel sanatın bu alanlarında:

- Algılama - görme aracı;
- "Sahne" (yani ekran) alanla sınırlı değildir;
- Hem film hem de dizi evde izleniyor (artık filmi izlemek için sinemaya nadiren gidiyorlar);
- Oyuncu izleyiciyle doğrudan temas hâlinde değil;
- Algılama kolektiftir (sinemada), ancak bazen özlü, hatta bireyseldir.

Ama radyoda çalınan bir oyunun, yani bir radyo programının özellikleri nelerdir ve her şeyden önce algının özellikleri nelerdir? Bu özellikler radyo şovunun doğasını tam olarak ne ölçüde ifade ediyor? Böylece radyo şovu:

- Sadece işitme organı aracılığıyla algılanır (görsel faktör yoktur);
- "Sahne" mekânı hiçbir şekilde sınırlı değildir (tam tersine, insanın hayal gücünün sınırları dahilindedir);



- İşitme koşulları farklıdır (evde, arabada, doğada);
- Oyuncu-oyuncular izleyiciyle doğrudan temas hâlinde değildir;
- Algılama bireyseldir (nadiren kollektif olabilir).

Bu karşılaştırmadan anlaşılıyor ki tiyatro, sinema, televizyon ve radyodaki bir oyunun beş algısal anı birbirinden önemli ölçüde farklıdır. Şöyle bir deney yapılırsa bundan emin olmak kolaydır: Tiyatrodaki bir performans sırasında gözlerinizi bir an için kapatın. Yakında sahnede neler olduğunu anlamayacaksınız. Çünkü bir süre sahnede aşına olmadığınız yeni sesler duyarsınız, uzun bir duraklama sırasında salondaki bir şeye gülerler, sonra bir kükreme duyarsınız ve bu sefer sahneden kakhahalar duyar-sınız. Bu basit deney, bir radyo oyununun metninin ne kadar keskin bir şekilde ayırt edilmesi gerektiğini size açıkça gösterecektir<sup>14</sup>. Tiyatro, sinema ve televizyon size hikâyenin kendisini gösterirse, radyo dinleyicisi hikâyeyi kendi hayalinde yeniden yaşamak zorunda kalır. Bu anlamda radyo tiyatrosunun sahnesinin dinleyicinin hayal gücü olduğu söylenebilir.

Hem radyo oyununun yazarı, hem de mikrofon karşısında "çalınacak" herhangi bir eseri hazırlayan yönetmen bu unsurları göz önünde bulundurarak hareket ediyor. Bu noktada, kelimelerin ve konuşmanın çok işlevli olması radyo performanslarının dilidir. Çünkü sanatın konusu "insanla ilişkinin gerçekliği" (Goethe) ise, o zaman her insanın çok yönlü faaliyeti, sosyal ve bireysel ilişkilerinin etkileşimi, var olan varlığa yönelik maddi ve psikolojik tutum (radyo dramaturjisinde) anlamına gelir. İnsan zihninin algıladığı her şey, tüm faaliyet alanı radyo oyunları dilinde ifade edilebilir. Bu bakımdan radyo tiyatrosunun dili kurguya yakın olmakla birlikte, gerçekliği anlatım

biçiminde ondan farklıdır. Dolayısıyla radyo tiyatrosunun dilinin özgüllüğünü belirlemek için, türün estetik doğasının doğrudan edebi malzemenin ifade biçimiyle ilişkili olduğu gerçeğine güvenmek gerekir.

### **Kelimelerin ve Hayal Gücünün Gücü**

Bir radyo oyununda ve katılımcılarında meydana gelen olaylar görünmez, ancak radyonun ifade gücü sayesinde dinleyicinin hayal gücünde canlanır. Olayların özel bir yaklaşımla dil materyaline dayandırılmasına neden olan görsel bir faktör eksikliğidir. Bu da radyo tiyatrosunun orijinal dil özelliklerini belirler. Burada, kelimelerin ve konuşmanın çok işlevli olması, ifadelerinin normatif bir zorunluluk hâline gelir. Radyo oyunlarının dilinin tezahürü olan diyalog, monolog ve iç monolog burada temelde yeni bir anlam kazanıyor; müzik ve ses unsurlarının doğası değişiyor, tonlama ve diğer dil araçları değişiyor.

Kurguda da kelime, bir fikrin ana ifade aracıdır. Ancak, radyo dramaturjisinde yazılı edebiyatın aksine içerik, anlam, yazarın görüşü sesli olarak ifade edilir. Kelimelerin ve seslerin böyle bir etkileşimi, kırılmaz birliktelikleri, bir bütün olarak radyo performanslarının özgünlüğünü belirler. Bu nedenle, araştırmacılar radyo dramaturjisinde kelimenin eşsiz bir ifade gücüne sahip olduğunu gösterdiler.

Televizyon ve radyo dramaturjisi alanında tanınmış bir kuramcı olan T. Marchenko'ya göre, bir radyo programında karakterlerin konuşmalarının bilgilendirici ve duygusal yükü diğer drama türlerinden daha fazladır. Bu nedenle radyo oyunlarının, yardımcı bir ses olmadan bile etkisi vardır. Sözlü söz, radyo sanatının temelini oluşturan belirleyici faktördür. Aslında radyo draması mekândan

yoksun olduğu ve gerçek yaşamı olduğu gibi yansıtmadığı için dramatik sahneyi sadece ses ve sözlerle ifade ederek kendi sanatsal mükemmelliğine ulaşabilir.

Tiyatro, sinema ve televizyon, yapılan her şeyin tüm ayrıntılarını - olayların durumu, konumu, görüntüler, yüz ifadeleri ve jestleri - izleyiciye doğru bir şekilde aktarıyor- sa, radyo dramaturjisi bunu yalnızca anlatır ve dinler.

Ses tellerinin ifade gücü, dinleyicinin hayal gücünü anında bir "sahne" ye dönüştürebilir. Bu "sahne"nin nerede, ne zaman ve kim tarafından gerçekleştiğinin yanı sıra sahneyi, kostümü ve kahramanın yüzünü göstermediği doğrudur. Ama aynı zamanda "neden" sorusu da yoktur. Çünkü dinleyici, karakterin sesini duyarak, yeterince bilgilendirici bir yüke sahip olan sözlerini algılayarak karakterlerin duygularını tüm doğrulukla hissedebilir.

Tiyatral seyirci sahnede olayların gidişatını gözlem- lerken, radyo dinleyicisi olayların gelişimini aşamalı ola- rak her ayrıntıyı ayrı ayrı algılar. Bu süreçte dinleyicinin hayal gücünü sadece kelimeler besler. Olayların gidişatı ve görüntülerin psikolojik durumu hakkında bir fikir oluştu- rur, bu görüntüyü yönlendirir ve tamamlar.

ek araştırmacı I. Teren, radyo dramaturjisinde; "Herhangi bir dış yükten bağımsız bir kelimenin dinleyi- cinin hayal gücünü tatmin etme yeteneğine sahip olduğunu gösteriyor. İfadelerle birleşen kelime, hayal gücünü hare- kete geçirir. Böyle bir kelime söylenen kelimeyi tamamlar, anlamı zenginleştirir, hayal gücünün meydana getirdiği olayların kendi resmini oluşturur. " diyor.

Diğer sanat türlerinde karşılaşmadığımız geniş sa- natsal olanaklar, her şeyden önce içeriği derinleştiriyor ve sözlü konuşmada söylenen sözün eşsiz avantajları radyo dilinin kullanımından kaynaklanıyor. Burada, bir sesli har-

fin temsil edilme olasılıkları, yalnızca bir açıklama aracı olarak değil, aynı zamanda bir açıklama nesnesi olarak da hareket etmeyi gerekli kılar.

Radyonun icat edildiği günden bu yana, burada sahne alan sanatçılar kelimenin canlı bir modelini oluşturmanın yanı sıra onu "göstermeye" çalıştılar. Kelimenin görünüşünün diğer sanat dallarında da bulunabileceği ve çeşitli şekillerde görüldüğü doğrudur<sup>15</sup>.

### **Sahne Dinleyicinin Hayal Gücüdür**

Tiyatro, sinema ve televizyon yapılan her şeyin tüm ayrıntılarını - olayların durumu, konumu, görüntüleri, yüz ifadeleri ve jestleri - izleyiciye doğru bir şekilde aktarıyor, radyo dramaturjisi bunu sadece anlatır ve anlatmaya çalışır. Ses tellerinin ifade gücü, dinleyicinin hayal gücünü anında bir "sahne"ye dönüştürebilir. Bu "sahne"nin sahneyi, kostümü ve kahramanların yüzlerini göstermediği doğrudur. Ama aynı zamanda "neden?" sorusu da yoktur. Çünkü dinleyici, karakterin sesini duyarak, yeterince bilgilendirici sözlerini algılayarak karakterlerin duygularını ve heyecanlarını tüm hassasiyetiyle hissedebilir.

Tiyatral seyirci sahnede olayların gidişatını izlerken, radyo dinleyicisi olayların gelişimini ve her ayrıntıyı aşamalı olarak ayrı ayrı algılar. Bu süreçte sadece kelimeyi dinlemek hayal gücünü besler. Olayların gidişatı ve görüntülerin psikolojik durumu hakkında bir fikir oluşturur, bu da görüntüyü yönlendirir ve tamamlar.

Çek araştırmacı I. Teren, radyo dramaturjisinde, herhangi bir dış yükten bağımsız bir kelimenin dinleyicinin hayal gücünü tatmin etme yeteneğine sahip olduğunu söylüyor. "Böyle bir kelime duyulan kelimeyi tamamlar,

anlamı zenginleştirir, hayal gücünün meydana getirdiği olayların kendi resmini oluşturur. " diyor.

Diğer sanat türlerinde görmediğimiz geniş sanatsal imkânlar, her şeyden önce içeriği derinleştirir. Dolayısıyla sözlü konuşmada söylenen sözün eşsiz avantajları radyo dilidir. Burada, bir sesli harfin temsil edilme imkânı, yalnızca bir açıklama aracı olarak değil, aynı zamanda bir açıklama nesnesi olarak da hareket etmeyi gerekli kılar.

Radyonun en başından beri, burada sahne alan sanatçılar, kelimenin canlı bir modelini oluşturmanın yanı sıra onu "göstermeye" çalıştılar. Kelimenin görünüşünün diğer sanat dallarında da bulunabileceği ve çeşitli şekillerde görüldüğü doğrudur. Radyoda ses çıkarıyor ve "görünür" kelimesinin yardımıyla olayları izliyor, belli duyguları hissediyor, heyecanlanıyor ve üzülüyoruz. Oyuncular kelimelerin, ifadelerin, düşüncelerin özünü takip ettiğinde, sanki dinleyicinin hayal gücünde görsel bir dünya yaratılmış gibi olur. Oyuncu, sezgisini sesiyle süsleyerek ve tonlama ile vurgulayarak yaratıcı hayal gücünü gösterir.

Rahmetli aktörümüz Samandar Rzayev şöyle der: "Oyuncu mikrofonun önünde hareket etmiyor, "görünmez" görüntüler yaratıyor. Bu görüntüler hareket ediyor ve el sıkışıyor. Radyo tiyatrosunda oyuncunun faaliyeti sadece kelimelere bağlı. Oynadığımız karakterin hem iç dünyasını, duygularını ve heyecanını ifade ediyor, hem de bireysel özelliklerini dinleyiciye aktarıyorsunuz. Böylece görüntü kendisini dinleyiciye "gösterebilir". Bu, radyo tiyatrosu için temel bir koşuldur." Yani radyo dramaturjisinde kullanılan kelime, dinleyicinin düşüncesini harekete geçirerek bir tür "hayal gücü tiyatrosu" yaratır. Bu tiyatroyunun görünmez sahnesinde, hayatın eşsiz sahnelerini kelimeler yardımıyla yeniden yaratmak mümkün. Sanatın

diğer algılanabilir alanlarındaki görüş faktörü, herhangi bir sahneyi somutlaştırır ve aynı zamanda izleyicinin imgeye ve hayal gücüne güç verme yeteneğini sınırlarsa, teatral dinleyicinin hayal gücü, görüntüyü betimleme becerisinden beslenir. Ama tüm bunlara rağmen sahnenin yerini alamadı. Bunun nedeni, yalnızca radyo tiyatrosunun ve sahnesinin sahip olduğu fiziksel materyalin doğasındaki farklılıklardan değil, aynı zamanda işitme ve görme algısının psikolojik özelliklerinden de kaynaklanmaktadır. Hegel, bu psikolojik farklılıkları şöyle açıklıyor: "Sıradan algının hayal gücüne göre, bir şeyi duyduğumda veya okduğumda, anlamını kelimelerle düşünüyorum. Ancak, benim hayal gücümde bu imge hiç yok." Ne güneş ne de kastedilen şafak bize görsel olarak gösterilmemiştir<sup>16</sup>. "

Aslında bir kelime, bir nesnenin tam karşılığı olmaz. Ancak düşüncelerimiz ile onu ifade eden konuşma arasında bu anlamda bir istisna vardır. Duyularla ilgili düşüncelerimizi de içeren sözlü konuşma, düşüncenin tek tam karşılığıdır. Dolayısıyla, nesnelere düşünceler, duyular ve kökenleri aracılığıyla ifade edilmesi için konuşma vazgeçilmezdir. En zor duygu tonları bile böyle bir kelimeyle ifade edilen düşüncede gerçekleşir. Bir yandan sözcüğün ifade gücünün bu özelliği, öte yandan radyo tiyatrosundaki vokal sözcüğün çok işlevli olması, radyo performanslarının dilinin özgüllüğünü belirler. Radyo performanslarının kendine özgü doğası, dramatik yapısı ve kelimelerin işlevsel önemi, sözlü konuşmanın rolü ve yapısı, genel olarak sinema, televizyon ve sanatla ilişkili olan türün dilsel özellikleridir. Böyle bir karşılaştırma, hem bu alanların estetik doğası ve yapısal-dramatik benzerlikleri hem de mevcut araştırmanın görevi gereği gereklidir.

Azerbaycan filolojisinde sahne dili bir ölçüde çalışıl-

mıssa da, ne radyo dili, ne televizyon dili, ne sinema dili ne de birbirleriyle ilişkileri, genel ve farklı yönleri incelenmiştir. Bununla birlikte, sözlü konuşma biçimlerinin yaygın olarak kullanıldığı bu alanlar, konuşma kültürü ve işlevsel dilbilim için bol miktarda malzeme sağlar.

Sanatsal standartlarını sahneden aldıkları için radyo şovları arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar var. Radyo tiyatrosunun benzersizliğini ortaya çıkarmamıza izin veren bu farklılıklardır. Sahnede oynanan tiyatro oyununda, zengin manzara, oyuncuların duyguları, hareketleri, yüz ifadeleri ve jestleri izleyicinin gözü önünde hayat buluyor. Jestlerle düşünen, hareket ettiren ve belli anlamları ifade eden imgeler, görüşleri ve kıyafetleri ile koşullu da olsa koşullandırılır ve artık kelimelerle tarif edilmesine gerek kalmayan bir alanda izleyiciyle yüzleşir. Burada tüm olayların seyri doğrudan sahne ile bağlantılıdır. Bu, konuşmanın karakterini etkiler ve çoğu durumda görüntünün konuşması farklı sahne ayarlarıyla ilişkilendirilir. Bu nedenle B. Sadigov'un sahne dilini şu şekilde tanımlaması tesadüf değildir: "Farklı dekoratif koşullarda oyuncuların konuşmasına sahne dili denir<sup>17</sup>." Böylece teatrallık, bir teatral oyunun ayrılmaz bir yapısal özelliği olarak hareket eder ve kurgudan farklı olan özel yönünü tanımlar. Dramada kelime, itici güç olarak hareket eden sahne kelimesi haline gelir ve kurgudan farklı olarak telaffuz ve jestlere dayanır. Söz, radyo şovundaki ana şeydir, ancak esasen sahnelenmez ve sadece teatral jestler, yüz ifadeleri değil, aynı zamanda herhangi bir dış fiziksel hareketle de eşlik etmez. Bu nedenle, tüm ağırlık kelimeye düşer. Ve bu kelime hiçbir şeye bağlı değildir, bağımsızdır.

Seyirci sahnede oyuncunun eklemelenmesini ve belli bir anlamda ifade ettiği kelimeyi görür. Ama kelime

radyo dramasında görünmüyor, sadece tonlamada, yaşanan insan sesinin tonunda var. Karakterlerin hareketleri, nefesleri ve kalp atışları sadece bu "görünmez" kelimeye yansıtılır. Öte yandan radyo karakterleri, dinleyicinin hayal gücünde yalnızca canlı ses sisteminin belirli özelliklerinin yardımıyla "görünür". Burada söylenen her kelimenin özü olay ve imajdan ayrılarak genelleştirilir ve aynı zamanda duygu imajı oluşturur.

Modern drama kuramcılarında V. Khalizev'e göre "Sahne ile yakından bağlantılı olan konuşma, eylem, jest, seyirciye olduğu kadar tiyatrodaki da duygusal bir etki yaratmaya hizmet ediyor. Oyuncu açıkça izleyicinin önündedir. Bir anlamda bu tepki oyuncunun oyununa yön verir<sup>18</sup>. "Ancak bir radyo mikrofonunun önünde "çalan" ve binlerce dinleyicisi olan oyuncu böyle bir tepkiden yoksundur. Bu nedenle, tek yönlü iletişimin yeni bir biçimi olan radyo, halka açık performansları genellikle hissedilen etkiden ve parlaklığından mahrum etti. Bu iletişim biçimiyle, radyo oyunları teatral retorik ve acımasızlıktan kaçınır, görüntünün iç dünyasının "etkinliğine" daha çok odaklanır. Bu anlamda hemen hemen her oyunda iki diyalog var: Birincisi, sahnedeki olaylara eşlik etmek için gereken kelimelerdir; ikincisi, izleyicinin plastik hareketlerin müziğinde neler olup bittiğini kelimelerle, duraklamalarla, bağırışlarla, sessizlikle, monologlarla değil, duyması gereken bir iç diyalogdur. Bu, radyo performanslarının çok tipik bir dilidir. Bu, hem eserin sınırlı duyulmasının hem de sonuç olarak teatral acımasızlığın arka plana girdiği, ayrıca dinleyicinin tepkisinin ve özellikle işitme ve algılama algısını görme yeteneğinin kaybolduğu anlamına gelir.

Konuşmanın sesi ve algısı ile ilgili olarak sahnenin dili ile radyo dramalarının dili arasında da önemli bir fark



vardır. Seyircinin gözünde oyun canlı oynandığı için olayları tersine çevirmek, yanlış telaffuz edilen ifadeyi değiştirmek mümkün değil ama aynı zamanda tiyatrunun önemli bir özelliği de burada kendini gösteriyor. Yani, oyunun canlı performansı sırasında, belirli spontane (hazırlıksız) konuşma unsurları ortaya çıkar. Alternatif olarak, performans sırasında yazarın tahmin etmediği sahne koşullarına ilişkin ek açıklamalar yapılabilir.

Bir radyo oyununda, dinleyici kasete kaydedilmiş, tüm tarzlardan ve telaffuz kusurlarından arındırılmış örnek bir konuşma duyar. Bu anlamda radyo dramaturji dilinde kendiliğindenlik yoktur. Böyle bir dilbilimsel fenomen, ancak ilke olarak yalnızca üslupla ilgili olan oyunun çekildiği anda ortaya çıkabilir.

Kelime, sadece tiyatrodaki karakterlerin düşüncelerini, fikirlerini ve duygularını ifade etmek için değil, aynı zamanda belirli bir sahnede meydana gelen herhangi bir olayı veya gerçeği değerlendirmek için de kullanılır. Kelime genellikle karakterlerin eylemleri, yüz ifadeleri, jestleri veya olaylarının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Böylelikle sahnede yaratılan koşullar “kelimenin hareketi” için zemin oluşturabilir. Ancak radyo tiyatrosunda bu süreç tam tersidir, yani eylemler, durumlar ve olaylar sözcükler değil, ancak sözcüğün kendisi söylenenlerin varoluş koşullarını, dinleyicinin hayalindeki eylemlerini yaratır. Yani radyo dramaturjisinde kelime ilk, belirleyicidir. Burada tüm dramatik olaylar, yalnızca radyo oyununun ana anlatım aracı olan sözcük tarafından beslenir ve ondan dallanır.

Görüldüğü gibi, sözlü konuşma bir radyo oyununda sahne oyunundan daha fazla işleve sahiptir. Kelime, radyo şovunun özünü, tüm içeriğini bünyesinde barındırıyor. Bu oyunun tüm ifade gücü kelimelere, olayları ve karakterleri

yansıtma yeteneğine bağlıdır. Dolayısıyla, karakterlerin konuşmasına eşlik eden görünmez ve duygusal, paralinguistik araçlardan yoksun olmasına rağmen, kelime radyo programında değişmeyen ve belirleyici bir unsurdur.

Burada, tüm dramatik olaylar yalnızca dil aracılığıyla beslenir ve radyonun ses doğasına uyum sağlayarak, yalnızca bu türde koşullu kabul edilen belirli konuşma öğelerinin yardımıyla gelişir. Bu nedenle, bazen radyo performanslarının dilinin özgüllüğü, tiyatronun alışılmadık, hatta inandırıcı olmayan olayları seslendirmesine izin verir. Örneğin S. Azeri'nin radyo programı "The Last Cigarette" da ölü konuşuyor ve bu seyirciyi ikna ediyor. Ancak böyle bir olayın sahnelenmesi bir gerçek sayılmaz. J. Yusifzadeh'in "Yollar Ormandan Geçiyor" filminde demir ağaçlar, yok olma tehlikesini hissettikleri anda inlemeleri kırarlar. Ya da A. Babayev'in "Yadigâr"ında antik anıtın taşları konuşur. A. Aylisli'nin radyo programı "Yaşamdan Kalıplar"da yazar, Huru Ayyubova'nın canlı eserinin kahramanına sesleniyor. R. İsmayilov'un "Kardeşler Ülkesinde" adlı radyo programında olaylar gazeteden anlatılıyor ve canlanıyor. Şu pasajı düşünün:

M a l i k (gazeteden okur): Zoya, dar ağacın yapıldığı meydana getirildi. Direğin altında üst üste dizilmiş iki kutu vardı. Onu kaldırdılar ve ipi boğazına geçirdiler. Memurlardan biri kamerayı bir ağaca vurdu. Zoya fırsatı değerlendirirdi.

Olay çalınır, Z o y a n ı n'ın sesi duyulur:

Ol, savaş, Nazileri yen. Ben ölümden korkmuyorum, halkım için ölmek bir zevk.

Nazilerin (bakan)sesi.

Zo ya (devam eder): Şimdi beni asacaklar, yalnız değilim.

Biz iki yüz milyonuz, hepimizi asamayacaklar ...  
Kazanacağız.

Son kelimelerin arka planında titreşimli müzik duyulur.

Algılama sırasında dinleyici, radyoda meydana gelen olayın formu duymadan çaldığına inanır. Zoya'nın mücadelesi, metinsel iradesi ve cesareti, konuşmanın gerçekleştiği bağlamın bütünlüğüyle dinleyicinin hayal gücünde hayat buluyor. Anlatılan dramatik olay ile dinleyicinin hayal gücü arasındaki mesafe kaybolmuş gibi görünüyor. Elbette bu, bir yandan kelimenin genel olarak ifade etme kapasitesiyle, diğer yandan söylenen sözcüğün radyo oyununda özel rolü ve ifade tarzının özgüllüğü ile açıklanmalıdır.

Neler olduğunu gösterme fırsatından mahrum oldukları için, radyo şovlarındaki olaylar genellikle konuşmaya dayalıdır. Sözlü konuşma, bir açıklama aracı olarak hareket etmenin yanı sıra, kendisi de doğrudan tanımlamanın konusu haline gelir. Radyo dramaturjisinin dilini karakterize eden en önemli özellik budur. Ne sahnede ne sinemada ne de televizyonda böyle bir yön kendini göstermez. Bu veya bu programda dil çerçevelenir ve izleyiciye yönlendirilir. Buradaki cümlelerin yazılı dile göre kısalığı, doğrudan konuşmanın yaygın kullanımı, telaffuz ve radyo için en uygun ifadelerdir.

## **Dilin ve Kelimelerin Büyüsü**

Bir sonraki bölümde radyo tiyatrosunun farklı dil ve stil özelliklerinden bahsedeceğiz, ancak burada dilin işlevsel özelliklerini göz önünde bulundurmanın uygun olduğunu düşünüyoruz. Elbette, radyo şovunun doğasında bu-

lunan işlevsellikten bahsediyoruz. Buradaki güzelliği ortaya çıkarmak için, radyo tiyatrosunun genel dilbilimsel doğasını sinema, tiyatro ve sahne diliyle yeniden karşılaştırmalıyız. Bu anlamda radyo performanslarının dilinin özgüllüğü sinemaninkinden daha belirgindir.

Dil, sinemada da ses biçiminde bulunur ve filmin sanatsal yapısının ana bileşenlerinden biridir. Buradaki temel fark, kelimenin konumu ve işlevindedir.

Sinemanın ilk günlerinde bile sessiz filmlerde dil duyulmuyordu, çerçevelerin üzerine yazılı altyazılar veriliyordu ve "yazılı kelime" çeşitli işlevler yerine getirerek sahne ve bölümlerin içeriğini ortaya çıkararak izleyicinin ekrandaki bilgileri görmesini imkânsız hale getiriyordu.

Gerçeği kendi sanatsal formunda, yani betimleme, gösterme ve eylem yoluyla yansıtan sinema sanatında kelimenin öncü değil, destekleyici bir rolü vardır. Bu özelliği nedeniyle sinema kelimesi temelde radyo tiyatrosu kelimesinden farklıdır.

Kelimenin perdedeki işlevi, filmin yapısındaki ve sinematik görüntünün yaratılmasındaki rolünün bugüne kadar kesin olarak tanımlanmadığı doğrudur. Ancak aynı zamanda, kurgudan farklı olarak sinemanın, dramatik olayların hareketinin temelini oluşturan özel bir dili olduğu söylenebilir. Sinemanın kendine has şiirselliği, bu sanat anlayışını yansıtan kendi estetik araçları sistemi vardır. Uzmanlar, "özel bir sinema stili" ve bölümlerin anlatımından bahsediyorlar, ancak bu tarzın edebi dil ile ilgisi yok. Genel olarak, sinema sanatında dil teslimiyetinin rolü farklıdır<sup>19</sup>. "Sinematografi sanatının özünün, sessiz filmler çağına ancak daha canlı bir şekilde yansıdığı yaygın olarak kabul edilmektedir. Sanki konuşmanın gelişi, sinema sanatının orijinalliğini yitirmesine neden olmuş gibi ve hatta

çoğu, kelimenin zaten sinema için bir Şey olduğunu iddia etti (özellikle belgesel sinema için).

Diğerlerine göre (Şu anda çoğunluğu oluşturan), canlı sesli konuşma yalnızca sinemayı zenginleŐtirmekle kalmadı, aynı zamanda orijinalliğini de maksimumda korudu. Sanatsal betimlemeye yön veren sinema dilinde sözcüğün karakterini bile gösterirler. İlginç bir örnek, Fransız yönetmen Chris Marker'in ilginç deneyimidir. Filmin aynı bölümünün, karakterlerin birbirinden keskin bir Şekilde farklı olduğu üç keskin yorumunu verdi: "Sessiz, objektif eleştiri ve heyecan. Bize göre bu, sinema dilinin karakteristik bir gerçeği değildir ve sinemanın estetik doğası gereği, kelime burada belirleyici bir faktör olamaz. Çünkü sinemada kelimeler betimlemeyle çok yakından ilişkili-dir<sup>20</sup>. Öte yandan imge, gerçekten dolgun ve doğal olması için kelimenin zevkenden doğmuş olmalıdır. Buna karşılık, kelime yalnızca içeriğe değil, aynı zamanda planın boyutuna, çerçevenin uzunluğuna ve hatta renkli bir filmde, renk tonlarına da bağlıdır.

Aynı zamanda, film diyaloglarının dilinde kelimelerin anlamı biraz ağırdır. Kurguda yazar, bir manzara veya karakterin portresini, karakterinin herhangi bir yönünü tanımlamak için birkaç sayfa harcarsa, bu durumda senarist bir satır, açıklama veya yorum yazar. Çünkü kahramanların ortaya çıkıŐı, olayların gerçekteleŐti koşullar, dramatik çarpıŐmalar görülebilir. Karakterler, kahramanların eylemlerinde ve karŐılaŐmalarında, karakterlerin diyalojik konuşmalarında belirir.

Aynı zamanda, daha önce de bahsedildiği gibi, senaryo metinlerinde, kelime türün etkisi altındadır, eŐzanmanlı özgüllüğün Őartlandırđı bir dizi özelliğe sahiptir. Burada kelime, karakterlerin tanımı ve etkinliği ile ya-

kından bağlantılıdır. Dolayısıyla, filmdeki kelimenin her zaman sanatsal olarak geliştirildiği, yeniden şekillendirildiği, ancak filmin tüm anlatım biçimlerinde işlevlerini yerine getirebileceği sonucuna varılabilir. Bu açıdan bakıldığında sinema dili temelde radyo performanslarının dilinden farklıdır, televizyon tiyatrosu diline çok daha yakındır.

İsimleri her zaman birlikte anılsa da, radyo ve televizyon tiyatroları arasında kelimenin işlevi, rolü ve kullanımını açısından bir takım farklılıklar vardır. Sinemada olduğu gibi bilgi, hem görsel hem de işitsel olmak üzere iki kanal aracılığıyla aktarılır. Televizyon, izleyicinin görme ve işitme merkezlerini rahatsız eder, sanki onu olaylara katılımcı yapıyormuş gibi. Bu şekilde mavi ekrandaki görüntü belirleyicidir ve dil yardımcı bir araçtır. Dilin duygusallığını artıran ve ona eşlik eden zengin bir betimleme dizisi var. Bazı oyun bölümlerinin film ve video kasetlerle sıralanması, olayların bu arka planda gelişmesi televizyon tiyatrosunda bazen de kelime ihtiyacını ortadan kaldırır<sup>21</sup>.

Televizyon ekranının yakın planının varlığı, herhangi bir görüntünün psikolojik durumunu, sahnede bile tam olarak, bazen tek bir söze gerek kalmadan aktarmanıza imkân tanır. Öte yandan bir televizyon programında oyuncunun hareketleri, yüz ifadeleri ve jestleri daha somut, daha figüratif ve duygusaldır. Burada duygusal tonları (jest, onaylama, inkar vb.) dil araçlarının katılımı olmadan belirli eylemlerle ifade etmek mümkündür.

Televizyon performanslarının dili, o televizyondaki radyo oyunlarından farklıdır, gerekirse şu veya bu olayı yaşayan doğanın bir köşesine bağlar, görüntüleri görünümüne göre anlatır, bireysel bölümleri olduğu gibi hatırlar ve ayrı bölümleri izler. Bu, tiyatronun dilini daha anlaşılır kılıyor. Televizyon konuşması hem kelimelerin hem

de ekran görüntülerinin kullanılmasıyla yaratılır ve evrenselligi burada ortaya çıkar. Televizyon konuşması üzerine çalışan SVSvetana şöyle yazıyor: "Televizyonun doğası, bilginin bize ya görüntü ya da ses olarak iletilmesidir. Bu ifade yöntemleri bazen dönüşümlü bazen de çakışır. Sonuç olarak televizyonun yapısını öğreniyor, açıklayıcı ve sözlü görüntülerin ayrı "dilini" keşfediyoruz<sup>22</sup>. "

Son yılların televizyon performansları, kelimenin burada öncü bir güce sahip olmadığını ve türün sıradan bir sanatsal unsuru olduğunu gösteriyor. Bu nedenle, bazı araştırmacılar televizyon dili araçlarını doğru bir şekilde yardımcı ve tamamlayıcı olarak nitelendiriyor.

Sahne, televizyon ve sinemanın dilinden de anlaşılacağı üzere kelime radyo performanslarında belirleyici ifade aracıdır. Özünde bu kelime liderdir. Ve bağımsızdır, yani herhangi bir faktöre bağlı değildir ve aynı zamanda hiçbir dile harici, paralinguistik araçlar eşlik etmez.

## BÖLÜM III

### RADYO GÖSTERİSİ DİL ÖZELLİKLERİ

Daha önce söylediğimiz gibi, bir radyo oyununda ve katılımcılarında meydana gelen olayların görünmediği, ancak yalnızca radyonun ifade olanaklarıyla dinleyicinin hayal gücünde canlandığı açıktır. Dil materyali üzerindeki olayları özel gerekliliklere tabi kılan görsel bir faktörün eksikliğidir. Bu da radyo dramaturjisinin orijinal dil özelliklerini belirler. Burada, kelimelerin ve konuşmanın çok işlevli olması, ifadeleri normatif bir zorunluluk haline getirir. Radyo oyunlarının dilinin tezahürü olan diyalog, monolog ve iç monolog burada temelde yeni bir anlam kazanıyor; müzik ve ses unsurlarının doğası değişiyor. Tonlamanın ve diğer dil araçlarının dil dışı özellikleri daha belirgin hâle geliyor. Diğer bir deyişle, radyo tiyatrosunun ana unsuru olması, radyoda ana "yapı malzemesi" olarak hareket etmesi, kaçınılmaz olarak radyo performanslarının belirli bir dile sahip olduğu anlamına gelmektedir.

#### **Radyo Performanslarının "Kendi Dili"**

Orijinal radyo dramaturjisinin ilk günlerinden beri bu soru herkesi şaşırttı. Yeni türün dramatik yapısı, sanatsal anlatım araçları, olayların ve imgelerin sorunu, geçmişte Sovyet doğasının estetik doğası, görünmez, ancak sözlerin ve müziğin ses efektleri yardımıyla var olabilen, aynı zamanda insan hayal gücünde meydana gelen olayları tamamen yeniden yaratıyor. Teorisyenler farklı konular



almış olsalar da, belirli dil özelliklerine sahip olduğuna şüphe yoktu. Ancak ne Türkolojide ne de Rus dilbiliminde radyo dramaturjisinin dilbilimsel özellikleri üzerine yazılmış ayrı bir bilimsel araştırması yoktur. "Radyo dramaturjisinin dili" kavramının özü ve bu dilin özellikleri nedir? Sözlü edebi dilin radyo düzenlemesindeki rolü nedir?

Her şeyden önce, radyo dramaturjisinin dilinin özgülüğünün, ses doğasının ifade gücü tarafından belirlendiğini söylemek önemlidir. Hava için yazılmış bir esere hayat veren, "sözlü bir form" yaratan, radyonun akustik doğasıdır. Bu nedenle, radyo performanslarının dilini öğrenirken, bazen yanlışlıkla "sınırlı" olarak kabul edilen radyonun kendine özgü doğasını, ifade olanaklarını hesaba katmak gerekir. Radyo dramaturjisinin olayları tam olarak yansıtma yeteneğinden mahrum olduğunu düşünmek yanlış olur. "Görünmezlik", "körlük" radyo dramaturjisinin bir kusuru değil, şartlıdır. Müzikte, sözün şartlılığı kabul edilir; heykelde olduğu gibi, görünmezlik şartı kabul edilir; radyo sanatında olduğu gibi.

Ünlü radyo yönetmeni R. Ioffen'e göre, eğer radyo kör ise, o zaman tüm edebiyat kördür. Şöyle yazıyor: "Biz radyo yönetmenleri, dinamizm, dekoratif sanat, renk, makyaj, kostüm gibi güçlü televizyon araçlarından mahrumuz. Her hâlükarda zenginiz<sup>23</sup>. Radyo dramalarının temel özelliği, görsel bir etken olmaması ve eserin içeriğinin sözlü olarak ifade edilmesidir. Bir radyo programının "sahnesi", dinleyicinin hayal gücüdür. Burada eserin özü kelimelerde yoğunlaşıyor ve imgeler şiirsel fikirlere dayalı olarak oluşuyor.

Esasında her türden insan, hayatın sonsuz gerçekliğini yansıtırken, elindeki malzemeden de memnun olmalıdır. Bu anlamda, radyo tiyatrosunun ifade araçları ilke

olarak yeni değildir - dramatik sanatın diğer alanlarında kelimelerin sesi, müzik, çeşitli ses efektleri kullanılmaktadır. Bununla birlikte, bu unsurlar radyo tiyatrosunda benzersizdir; mesela, tiyatrodaki manzara varsa, aktörün eylemi, televizyondaki videolar destekleyici bir rol oynuyorsa, radyo dramasının da sanatsal içeriği vardır (sanat, tiyatro ve diğer sanat türleri).

Tiyatro performansının geniş sahne imkânları radyo drama ile ifade edilemez. Bu nedenle, 1930'larda bile, oyunların radyo versiyonları hazırlanırken, radyo dinleyicisine tam anlamıyla açık olmayan bölümlerin, özel bir başlama metni ile kelimelerle iletilmesi önerildi.

Tabii ki, bir sahne oyunu ile bir radyo oyunu arasında belli bir benzerlik var. İlk olarak, "her ikisinin de kökeninde bu çakışmanın kaynağı ve çözümü aynı dramatik eylem yasalarına tabidir<sup>23</sup>." Ancak seyirci ile iletişimde, yani sahne ve stüdyodan gelen diyalog yayınında farklılıklar var. Mikrofonun önünde tiyatro bu engelleri aşmaya çalıştı ve radyo tiyatrosu bunu çok zorlaştırdı. Bu gelişme sürecinde tiyatro, mikrofonun önünde patlamalar, alkışlar, salona hitap etme gibi bazı doğal özelliklerini kaybeder. Ses efektlerinin gücü, müzik düzenlemeleri, ses ve tonlamanın rolünün güçlendirilmesiyle ayırt edildi.

Sahne görüntülerinden farklı olarak radyo drama-nda yer alan görüntülerin somut sunumu önemli değildir. Sanatsal imgelerin kesin bir tanımı olmasa da sanatsal bilincimizde gördükleri ölçüde her zaman tükenmezler. Ancak, bu duygunun özgüllüğü, duygusal tezahürün somutluğu, ruhsal karakterin somutluğudur. Sanatsal bir imge, sanatsal bütünlüğünden etkilenebilir, ama görülemez. Ancak radyo tiyatrosunda, somut görünülükle ilgili olmayan araçları ifade etmek için kullanarak ön plana

çıkan manevi karakterin özgüllüğüdür. Ünlü Rus fizyolog I.M Sechenov, "Duyulan ses başka bir sese benzeyebilir, ancak hareket ona benzemeyebilir"<sup>24</sup>. Ancak performans sırasında görülen biçim gerçeğe benziyor" dedi. Radyo dramasında dinleyici, duyduğu şeyin anlamını sesin duygusal tonlamasından algılar, böylece dinlerken işitme duyusu sanki görme duyusundan ayrı olarak ideal bir şekilde ortaya çıkar. Elbette, radyo dramaturjisinin doğasının özellikleri, türün dil materyaline, diyalogların yapısına, eserlerdeki görüntülerin konuşmasına, tonlama ve telaffuza ve ayrıca fonetik, sözcüksel ve sözdizimsel olaylara özel bir yaklaşım gerektirir.

Dünyanın gelişmiş ülkelerinde radyo dili belli bir sisteme göre incelenir. Amerika Birleşik Devletleri'nde bunu yapan birkaç üniversite var. Bu bakımdan Japon deneyimi daha ilginç. Ülkenin Radyo Kültürü Araştırma Enstitüsü, radyo programları da dahil olmak üzere bireysel programların dilini ve tarzını ve farklı dinleyici kategorileri üzerindeki etkilerini inceliyor.

Radyo tiyatrosu dili de dahil olmak üzere radyo dili literatüründe, bu dilin genel doğası, özellikleri, programların sözcüksel-anlamsal ve sözdizimsel özellikleri hakkında ilginç bilimsel fikirler öne sürülmüştür. Genel olarak bu konudaki literatür üç bölüme ayrılabilir:

a) İlk makale ve kitap grubunun yazarları, radyo dilinin özgüllüğüne, her şeyden önce, normatif bir üslupla yaklaştılar. Ana hedefleri radyoda kullanılan dil araçlarının edebi dile karşılık gelip gelmediğini belirlemektir.

b) İkinci yazar grubu, radyo-konuşulan konuşmanın bazı belirli özelliklerini gösterir ve dili anlaşılır kılmak için yalnızca konuşma diline dayandırılmasını önerir. Radyonun dilini gazetelerle ve diğer kitleli yazılı edebiyat

yayınlarıyla karşılaştırarak, ne bir kitabın dilinin ne de bir gazetenin dilinin radyonun tek konuşulan dili olmaması gerektiği sonucuna varırlar.

c) Son olarak, radyo dilini tartışan üçüncü bir grup yazar (çoğunlukla radyo gazetecileri) meslekleriyle ilgili genel sanatsal konular hakkında konuşmanın yanı sıra, gözlemlerinin diline ve dile ilişkin kendi gözlemlerinin görünümüne de değiniyor. Bu literatürlerde yeterli teorik düşünce bulunmasa da radyo dilinin şu veya bu yönlerine ve pratikte nasıl tezahür ettiklerine değinilmektedir.

Genel olarak yazarlar, radyo dilinin belirli özelliklere sahip olduğu konusunda oybirliğiyle hemfikirdir. Her ne kadar radyo türleri oldukça çeşitli olsa da, buradaki konuşma, insan faaliyetinin belirli bir alanı olan radyonun doğasıyla ilgili olduğundan, bir takım özelliklerin dikkate alınması gerekir. Bu yönler nelerdir?

- Akustik (yani, konuşulan kelime de dahil olmak üzere ses, ana ifade aracı olarak kullanılır).

- Konuşma iletişiminin tekdüzeliği (yani dinleyiciye doğrudan hitap etme).

- Müzakere kanununun mesafesi.

- Eşzamanlılık (konuşma sırasında kabullenme).

Buna ek olarak, radyo konuşmasının bilgilendirici doğurluğu, yapısının özellikleri, sözdizimsel yapısı, kullanılan fonetik, sözcüksel ve morfolojik araçların işlevi ile tonlama ve telaffuz sorunları, ses konuşma algısına özgüdür.

Modern sözlü konuşmanın yaygın olarak kullanıldığı radyo dili, kuruluşundan bu yana uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen, Azerbaycan dilbiliminde bilimsel araştırma konusu olmamıştır. Dilbilimin çeşitli sorunları tartışılırken radyo dili konusuna da değinildi. Özellikle, sözlü kültür, edebi telaffuz, sözdizimi, aksan, sahne dili, ortoepy

normlar, yayında ve ekranda dil kültürü konularında konuşan yazarlar, radyo da dahil olmak üzere radyoya atıfta bulundular. Mesela, Profesör A. Akhundov son araştırmasında, radyoya modern sözlü edebiyat dilinin önemli bir dalı olarak yaklaşıyor ve radyo ve televizyonun konuşma kültürü açısından edebi dilimizi geliştirdiğine dikkat çekiyor. Bir radyo filmi, radyo denemesi, radyo hikâyesi, bir radyo oyunu yaratılırsa, hiç şüphe yok ki, onların ifade biçimi olan dilin yeni yönleri de ortaya çıkacaktır. <sup>24</sup>"

Bununla veya sözlü konuşmanın bu özelliğiyle ilgili konular, sahnenin dilini tartışan çalışmalarda daha sık ele alınır. Bu bağlamda, ünlü sahne ustası Kazım Ziya'nın tüm Azerbaycanlı oyuncular için referans kitap hâline gelen "Sahnenin Dili Hakkında" adlı kitabının bilimsel ve pratik açıdan büyük önemine dikkat çekmek önemlidir. Radyo dramaturjisinin dilinin her iki sahne dilinin zengin deneyimine dayandığına dikkat edilmelidir. Bu nedenle, sözlü konuşmanın bir dizi önemli ilkesini yansıtan bu kitap, radyo dili çalışmaları için de aynı derecede önemlidir. Özellikle K. Ziya'nın "Sahnenin dili derken, tüm milletin yaşayan diline dayalı tek bir edebi konuşma dilini kastediyoruz" fikri günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Uzun süredir sahne ve sorunları ile ilgilenen ve farklı oyunların dilini inceleyen M. Arif, M. Mammadov, M. Adilov, N. Abbasova'nın araştırmalarında sözlü konuşma ile ilgili ilginç bilimsel fikirler bulunmaktadır. Ama aynı zamanda, radyo performanslarının incelenmesi, dramatik yapıları, dili ve anlatım araçları çoğu Avrupa ve Rus sanat eleştirisinin odak noktası olmuştur. Dili radyo tiyatrosunun ana aracı olarak vurgulayan bu sanat eleştirisinin sonucu, edebi tiyatronun bağımsız bir dalı olan radyo oyunlarının ve birçok durumda radyo dilinin kendine özgü

rolünün belirli bir rol oynadığıdır. Öte yandan bir tür olarak radyo oyunlarının özgüllüğü ve sanatsal estetik potansiyeli, her şeyden önce özgün dilsel özelliklerinde kendini göstermektedir. Bu nedenle, radyo drama dilinin araştırmaya dahil edilmesi, konuşulan dilin zengin ifade araçlarını, radyoya yansıyan bir dizi normatif kuralı ortaya çıkarması açısından yararlıdır.

### **Konuşma Biçimleri: Diyalogun Anlamsal Gücü**

Sözlü konuşma biçiminde inşa edilen ve işitilebilir bir biçimde var olan radyo dramaturjisinin dili, bu türün yapısında yaygın olarak kullanılan diyalog, monolog ve iç monologda kendini gösteren olayların ve karakterlerin tam bir resmini oluşturur. Radyo oyunlarında, dilin bir betimleme aracı değil, aynı zamanda betimleme konusu olduğu gerçeği, karakterlerin konuşma etkinliğinin temelini oluşturan bu üç konuşma unsuruna da yansımaktadır.

Genel olarak, dramatik edebiyatın, özellikle diyalogun temelini oluşturan bu konuşma unsurları tam olarak anlaşılammıştır. Akademisyen V. Vinogradov'un yazdığı gibi: “Dilbilimcilerin çok az ilgisini çekiyor<sup>25</sup>. Bu bağlamda, radyo dramaturji konuşmasının tezahürlerinin genel ve özel yönlerini incelemeye ihtiyaç vardır. Her şeyden önce, diyalogu konuşmanın önemli bir ögesi olarak düşünün:

1. Konuşmanın teatral bir ögesi olarak radyo, radyo performansında temelde yeni bir karaktere sahiptir ve diyalojik yapının dinamikleri açısından, kurgu ile konuşma dilinin kesişme noktasında yer alır. Birbirlerine formda anlatılarak bir mücadeleye girerler, böylece olayların gerçek gelişimine ivme kazandırır. Diyalogun bu özelliği, hareketin dinamiklerinden, manzarasından, ışığandan, yapı-

sından ve jestlerinden yoksun, olayları sadece insan konuşmasında yansıtan radyo oyunlarının daha da karakteristik özelliğidir. Buradaki diyalog, temelde geleneksel özelliklerini, yani ifadelerin görece kısa ve nispeten basit sözdizimsel yapılarını korurken bir dizi yeni işlevi yerine getirir. Radyo dramaturjisinde diyalog, hem zaman hem de mekân hakkında bilgi sağlar, görüntüleri karakterize eder, belirli bir görüntüye hizmet eder ve olaylar arasında mantıksal bir bağlantı oluşturur.

Sinema, tiyatro ve televizyon gösterilerinden farklı olarak radyo oyunlarında diyalogların temel özelliklerinden biri görüntülerin yaratılmasında özel bir öneme sahip olmalarıdır. Örneğin, A. Aylılı'nın radyo oyunu "Bu Köyün İçinden Bir Tren Geçti" den bir alıntıya bakalım:

Kapıyı çalıyor, ayak sesleri.

A n a. Rustam, oğlum! Seni tekrar öpeyim kızım! Geldiğiniz yolları feda edin (öpün).

T a h i r. Yavaş yavaş, yavaşça, ay karısı, aniden ürktün ve beni de öptün.

A n a. Neden seni öpmüyorum ... (öpücükler) Karakoldan gelini bana getirdin.

N ə n ə q ı z. Ali Amca, buraya bak! Bu çiçeği ben ektim, eh ... Kaç tane çiçek var gördün mü? .. Her gün bir tane alıp Rustam Amin'in nişanlısına vereceğim.

Onlar Güler.

A n a. Pekala, kadından, o soğuk suyu getir, dök, yıkasınlar. zihinlerinin açılmasına izin verin.

Su döküyorlar.

N ə r m b e n n ə . Teşekkür ederim teşekkür ederim! Sadece ellerimi yıkayacağım.

Bu kısa pasajda olaylar ve hatta gerçekleştikleri alan, bilgilendirici ve tanımlayıcı içerikle canlı bir diyalogla sunulur. Dinleyen için ne olduğu ve ne hakkında konuşulduğu konusunda karanlık yoktur. Diyalogların yardımıyla hem durumun hem de görüntülerin belirli bir görüntüsünün oluşmasıdır.

Genellikle sesi radyo dramaturjisindeki görünmez imgeyi belirler. Ancak çoğu zaman bu görüntünün dışı doğru hareketleri dinleyici için anlaşılmaz kalır. Radyo oyunlarında karakterlerin fiziksel aktivitelerinin yansımaları gibi önemli bir diyalog özelliği bu zorunluluktan ortaya çıkmakta ve genel olarak eserin daha iyi anlaşılması için önemlidir. Örneğin, bir laboratuvarında çalışan iki bilim adamının faaliyetleri, iş süreçleri aşağıdaki pasajda diyalog yoluyla dinleyiciye aktarılır:

L a ç ı n . Toz alma dikkatlice yapılmalıdır. Bana "yıldız" çiçeğini ver.

R a s i m . Al, bu "Ganja" melezinin çiçeğidir.

L a ç ı n . Cımbızı bana verin, neşterle çalışın. "Yıldız" çiçeğinin topunu kaşı. Ehh, diyelim ki daha iyisini gördüm. Bu nedir? Ellerinin tutsağı Rasim, neredeyse mahvettin! " (S.Mammadov 'Zor bir günün adamı')

Karakterlerin fiziksel aktivitesini diyalog yoluyla yansıtmak, radyo oyunlarının estetik ve ifade olanaklarını genişletir. Türün akustik doğası, diyalogların ikna edici olmasına ve ifade ettikleri her eylemin ve sahnenin netliğine katkıda bulunur. Diyalog, dinleyicinin hayal gücünün sınırlarını genişletir. Örneğin:



Araba durur.

Ş a b a n. Bu değirmenin tepesi!

Z e y n a l l ı. Burada bir ıhlamur ağacı vardı.

Ş a b a n. Evet, görüyorsunuz, kuru ve kötü.

Z e y n a l l ı. Bu tepede bir de ev vardı.

Ş a b a n. Demirci Alibala'nın evi. Adamın ölümünden sonra çocukları Bakü'ye taşındı. Ev yıkıldı. Şimdi iki taraf da yaşamıyor. Nüfus ya Bakü'ye ya da şehrin aşağı kısmına taşınıyor. (Duraklat) Peki ne oldu? Benimle dalga mı geçiyorsun? (B.Vahabzade "Bir Uçak Gibi")

Bu pasajlardaki diyaloglar bize olay, olay örgüsü ve imge hakkında belirli bilgiler verir ve hayal gücümüz bu bilgilerden beslenir ve anlamayı kolaylaştırır. Şaban ve Zeynalli arasındaki diyalog, arabanın nereye park edildiğini, nehri, tepedeki ve tepedeki kuru ağacı, yıkılan evi ve nihayet olay yerini izleyen Zeynalli'nın fiziksel ve psikolojik gerginliğini açıkça gösteriyor. Hem diyaloglarda anlatılan mekânsal koşullar hem de karakterlerin fiziksel hareketlerinin bireysel ayrıntıları, yalnızca çağrışımlarımla zenginleştirilir.

Örneğin, dramatik aktivitenin gelişimini sık sık değişen diyaloglar yoluyla takip etmemiz, farklılaştırıcı unsurların ve konuşmanın karakterlerinin gerçekliğine inanamız ve radyoyu bilip anlamamızın nedeni çağrışım becerimizdir.

Sahne performansları ile karşılaştırıldığında, radyo gösterilerindeki diyalogların özlülüğü çok belirgindir ve bu kısalık, diyalogların karakteristik bir özelliği haline gelir. "Görünür" karakterlerden yoksun radyo dramasında diyaloglar çok hızlı değişebilir. Örneğin:

Hastane, sürekli öksürük sesleri

M a l i k. Kolya, gözüme vurdun.

N i k o l a y. (öksürür) Göğsümden kan geliyor.

M a l i k. Kan? Neden sessizsin? Yastığımı al ve başının altına koy. Bu aynı zamanda bir at. Al, bu su.

N i k o l a y. Taşınmak istemiyorum.

M a l i k (kırık kırık). Sana ... geliyorum ... hemen şimdi.

N i k o l a y. Hayır, hayır, zorunda değilsin, zorunda değilsin! (heyecanla) Düşüyorsun. Duyuyor musun Düşeceksin Malik! (R.Ismayilov "Kardeş Topraklarında")

Görüntülerin fiziksel, duygusal hareketlerini yansıtan bu diyalogların sık sık değişmesi, belirli bir dramatik durum yaratır. Bu kısa konuşma akışında kendini gösteren kelimelerin "uçucu" incelikleri, karakterlerin canlı nefeslerinin net bir ifadesini yaratan radyo dramaturjisinin diyaloguna ait olarak yorumlanabilir.

Ne yazık ki, radyo performanslarının dilinde cümleler bazen kısalık uğruna yapay olarak kısaltılır ve sonuç olarak anlamın bütünlüğü tehlikeye atılır. Radyo tiyatrosuyla ilgili bazı teorik literatürde diyalogları özel yapıya bölmek gerektiği doğrudur. Örneğin; tiyatro eleştirmeni T. Marchenko, "Bir radyo programında insanları sadece konuştukları zaman görüyoruz. Bu nedenle diyaloglar özel bir yapı üzerine kurulmalı ve herkese en azından kopyası ile varlığı hatırlatılmalıdır<sup>26</sup>." Kanımızca burada radyo performanslarının temel özellikleri göz ardı edildiği için bu hüküm tek taraflıdır ve diyalogların özel bir yapı üzerinde kurulması, yani her karakterin varlığını en azından replika ile kendisine hatırlatması bir diyalogla sonuçlanır. Bu ilke, radyo için sahnelenen büyük ölçekli prodüksiyonlar için önemli bir koşul olabilir. Ancak radyo programına katılanların sayısı zaten azdır (4-5 kişi) ve dinleyici onları seslerinden kolayca tanıyabilir. Bu neden-

le, karakterlerin varlığını hissetmenin temel koşulu, genellikle kısa satırlarla konuşmaları değil, diğerlerinden farklı bireysel bir sese, deyim ve bireysel tonlamaya sahip olmalarıdır. Diyalogların özel yapılara bölünmesi, bazen kopyaların anlamsal ve bilgilendirici yükünün azalmasına, sanatın zayıflamasına yol açar. Bazı radyo programlarında bu ilkedden kaynaklanan bir takım eksiklikler vardır. Örneğin:

Ve m ə r. O benim Othello'm.

Z ə f ə r. Hayır canım, kendimden başka kimseye benzemiyorum.

Ve m ə r. Kıskançlığın yararsız olmasının nedeni budur.

Z ə f ə r (onu öper). Tatlım, kokladın mı?

Ve m ə r. Beni kıskanıyor musun?

Z ə f ə r. Herşey.

Ve m ə r. Seni memnun etmek için kokladım.

(F.Ashurov "Kaza")

Görünüşe göre, bu diyalog mekanizması canlı olmaktan uzak ve gerekli bilgi yüküne sahip değil. Ne Asmar'ın ne Zafar'ın konuşması ne de karşılıklı diyalogları herhangi bir durumu veya imajı karakterize edemez. Çünkü kopyalar kısalık adına mekanik olarak bölünmüştür ve "özel yapı" prensibinin etkisi açıktır.

Böylelikle radyo gösterilerindeki diyalogların özlülüğü, belirli bilgileri vermeleri ve olayların gelişimiyle doğrudan ilgili olmaları şartıyla algılanır. Bu diyaloglar "daha az konuşma, daha fazla anlam" ilkesiyle karakterize edilir ve işin karmaşık hareket zincirinin tutarlı, bütünsel bir tasvirine izin verir. Böylesi bir diyalog işlevi, bir yandan radyo oyunları dilinde ifade gücünün artmasına, dramatik durumların hızla ortaya çıkmasına ve gelişmesine ve

diğer yandan eserin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunur. Bu tür diyaloglar, radyo oyunlarının dili için tipiktir. Örneğin:

(Müzik. İsa Musa'nın kuşunun sesidir. Tahir ve Mahizer fısıldıyor)

T a h i r. Annem bir yerdeydi Mahizar. Bu günlerde buzdağının tepesini kaybetti.

M a h i z ə r. Ne bilgi e, ey Tahir. Yürüyüşe çıktığımız gün aniden yakalandı. Kalbinde oraya buraya bayat diyordu ... hayat bacada kendine yer bulamıyordu.

T a h i r. Gelininizi sevmiyorsunuz Mahizar.

M a h i z ə r. Nereden biliyorsunuz

T a h i r. Görüyorsun, artık düğün konuşması yok ...

M a h i z ə r. Ne diyebilirim, Allah adına! .. Hiçbir şey anlamıyorum.

T a h i r. Karımın durumunu, beyinde bir şey solucan gibi, hoşuma gitmiyor.

M a h i z ə r. Dün bu kızın Rüstem'i istemediğini söyledi. Yüz ağaçtan öğrenebileceğini söylüyor ...

(A.Aylisli "Bu köyden bir tren geçti")

Burada diyalogların dili sadece canlı ve dinamik değil, aynı zamanda anlamlı ve yoğun. Diyalog sırasında oyun yazarı, izleyicinin ne duyduğunu ve neler olup bittiğini anlaması için böyle açıklamalar seçti. Önce Tahir olay hakkında bilgi verir, ardından Mahizar sohbete katılır ve bu gerçeğe karşı tavrını ifade eder. Ve sonra diyalogları, olayların nesnel gelişimi için zemin hazırlamaya hizmet eder. Dinleyici artık hangi satırların söylenenden ayrıldığını tahmin edebilir ve kesin bir sonuca varabilir.

Son olarak, radyo-dramaturjik diyalogların özelliklerinden biri, konuşulan dile yakınlığı ve duygusal ifade özellikleridir. Karakterlerin dilindeki duygusal ifade biçimleri burada önemli bir rol oynamaktadır, çünkü her yanıt belirli bir öznel amacı takip etmektedir. Radyoyu dinlerken sayısız ünlem, soru, eksik cümle, tekrar, konuşma vb. duyarsınız. Konuşulan dile özgü birimlerin seslerine tanık oluyoruz. Örneklerden de anlaşılacağı üzere karakterlerin konuşmalarındaki duygusallık, bir bütün olarak diyalogların duygusallığını belirler ve bu, radyo dramalarının önemli bir özelliğidir.

### **Görüntüleri Tanıyan Monologlar**

Radyo dramaturjisinde monologlar, dinleyiciye karakterlerin iç dünyasını daha net ve canlı bir şekilde ortaya çıkarmada doğrudan görünmeyen bir olayı ve gerçeği iletmek için de büyük bir fırsata sahiptir. Radyo şovunun estetik doğasıyla daha organik olarak uyumlu olan bu konuşma unsuru, görüntülerin ruhsal dünyasını yeni tonlarda icra eden dinleyici için kolaylıkla tartışma nesnesine dönüştürüyor. Bir radyo şovunun özelliği olan, esasen seslerden oluşan bir ortam olan özel bir ortam yaratırlar. Monologların dinleyiciye doğrudan odaklanması, onu oyunun olayları için hayal gücünü bir "sahne" ye dönüştürmeye teşvik eder.

Şimdiye kadar, monoloğun radyo, televizyon ve sinemadaki uygulaması yeterince çalışılmamıştır. Bu, öncelikle monolog kavramının karmaşık ve çok yönlü olmasından kaynaklanmaktadır. Dilbilim literatüründe, monolog, yanıtlayanın tepkisinden ziyade, her şeyden önce kişinin kendi çekiciliğine dayanan özel bir konuşma biçimi olarak

nitelendirilir. Bu tanım, monoloğun kurgu ve konuşmadaki doğasını kapsar. Aslında, monolog daha geniş ve daha çeşitli bir konuşma unsurudur ve televizyon konuşması araştırmacısı S.Svetana'nın L.V Scherba'nın monolog ve diyalog üzerine öğretisini teorik bir temel olarak alarak, televizyonun sonucuna varması tesadüf değildir. Edebi dil biçiminde görünür<sup>27</sup>. " Bu terim, genel olarak radyo yayınları için bir temel olarak da kullanılabilir, ancak bir radyo oyununda, diyalogla dönüşümlü bir konuşma birimi görevi görür ve burada daha işlevsel nitelikleri ortaya çıkar. Yani düşüncelerinin ve duygularının sadece kelimelerle ifade edilmesi, monoloğu burada gerekli bir konuşma unsuru hâline getirmektedir, yani imgeler konuşmalarıyla (monologlar) kendileri hakkında bilgi verir, olanlara karşı tutumlarını ifade eder vb. Diyaloglu monolog hakkı ile -maturji bir şekilde birleşiyor. İçsel bütünlükleri sadece dramayı artırmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin tonlamasını, konuşmanın akıcılığını ve duygusallığını değiştirmeye yardımcı olur. Radyodaki monologlar iki işlevsel gruba ayrılabilir:

- a) Bilgilendirici monologlar;
- b) Psikolojik monologlar.

Bilgilendirici monologlar, daha fazla görüntüye tanıklık eden olaylar hakkında bilgi sağlar. Konuşmada konuşulan dile yaklaşma girişimleri açıktır. Bazen olayın ve olayın doğasına, yazarın veya görüntünün tutumuna bağlı olarak düşüncenin ifadesinde belirli bir duygusal ton vardır. Örneğin:

H ü r ü. O günü hiç unutmayacağım. Babam okula git-tiğimi duyunca kara bir kıyamet günü göndererek "Bu kız

bizi sahtekâr yapacak," "Halk arasında başımızı döndürecek." Biz büyük bir akraba aileydik. Amcamın çocuğu ... Teyzenin çocuğu ... hepimiz bir aile gibiydik ... Ayaklarımız yer kapladığında her birimize bir görev verildi. Avluyu süpürdük, kuzuları otlattık ve bahçeyi koruduk. Her yaz babam bizi dağlara götürürdü. Nehrin diğer tarafında kendi köyümüz vardı. Her yaz oraya giderdik ... O zaman kaç yaşında olurdum, Tanrım? Son kez merada olduğumu söylüyorum ... Dün gece çok düşündüm, hatırlamadım ... Ama abi, o meraları hatırladım, kötüydü ... Sanki oradaydım. O zamanlar çocuktum.

(A. Aylılı "Hayattan Örüntüler")

Burada bilgilendirici monolog, karakter hakkında yeterli bilgi sağlar ve yaşam tarzını dinleyiciye duygusal bir şekilde aktarır. Bu açıdan, B.Vahabzadeh'in "Uçak Gibi" (yönetmen Z. Abbasov), I. Afendiyev'in "Cemal Kalesi" (yönetmen Z. Abbasov), A. Babayev'in "Yadigâr" (yönetmen S. İsrailov), T. Rustamov'un "Tek Gökyüzünün Yıldızları" (yönetmen Z. Abbasov) bu tür bilgilendirici-duygusal monologlar açısından zengindir.

Psikolojik monolog, bir durumda veya başka bir durumda imgelerin ruh halini ifade etmeye hizmet eder ve buna daha fazla duygu eşlik eder. Psikolojik monologda, her bireyin iç dünyası, belirli bir eylem durumunda kendisi için nesnel hale gelir, kendisine karşı sorumludur. Sanki kararı son kez ister, aniden ister kademeli olarak değerlendiriyor. Aynı zamanda, psikolojik monologlar, herhangi bir karakterin içsel benliği veya rüya gören birinin konuşması olarak nitelendirilebilir. Örneğin; Elçin'in radyo oyununu "Yadigâr" ın (yönetmen Hasan Abluj) başrol oyuncusu Aliabbas, yüz yıllık bir dut ağacının yarılmasıyla şok olur ve kendini yalnız hissetmeye başlar. Düşüncelerini ve içsel

duygularını eski eşi Nisa'nın hayaliyle paylaşıyor. Bu monologda görüntünün psikolojik doğası ortaya çıkar.

Aliabbas bir adamdır. Oh, Bayan Nisa, ben çok yaşıyım, çok! Yatıyorum, yanım ağrıyor, ayağa kalkıyorum, ruhum ağrıyor, seni hatırladığımda her yer acıyor. Ben de bu yaz bir battaniyenin altında üşüyorum. Görünüşe göre benim sonum geldi. İkiye bölünmüş yüz yaşındaki dut ağacı gibi ... Evet, sondu. İşini kaybeden adam, hiçbir şey ... Yani, bitti. İşsizlik beni tüketti. Demiri yenen bir demirci olacağını söylediler. Demircilik de bir ömür. Doğru, ben bir marangozum. Ama önemli değil. Aynı şeydi. Hiç gücünüz kalmadı, bu yüzden bir demire veya bir çekice vuramazsınız. Eh, ey Nisa hanım, ben çok yaşıyım, çok ... Seni hatırladığımda her yer acıyor. Burada uyumak istiyorum. Ama rüya gerçek oldu ... "

(Elchin "Yadigâr")

Çok basit, samimi ve biraz da şiirsel bir tonda yazılmış bu parlak monolog, dinleyicinin önünde görüntünün psikolojik durumunu, kırılgan duygularını, derin duygu ve düşüncelerini tam olarak "canlandırabilir". Dinleyici, kahramanın ruhsal ve fiziksel acılarını hissedebilir, içsel duyguları bir monolog yardımıyla çok ikna edici ve duygusal bir şekilde ifade edilir. Bu bakış açısından, her monolog aynı zamanda görüntünün psikolojik doğasını da çizer.

### **İç Monologlar: Yakın Plan Görüntüler**

Yaşanan olaylar hakkında belirli bilgiler vermek ve karakterlerin psikolojik şoklarını ve düşüncelerini ifade etmek de bir iç monoloğun karakteristiğidir. Genel olarak, radyo performanslarındaki iç monolog geniş bir estetik



potansiyeye sahiptir ve uzmanlar, sahne, televizyon ve sinemadan farklı olarak radyo dramasında iç monoloğun hiçbir şeyle sınırlı olmadığına inanırlar. İç monolog, radyo performanslarında yapısal bir unsur olarak hareketi, görünüşte nesnel, içsel olarak öznel bir şekilde, paralel olarak iki boyutta geliştirir. Dostoyevski bir keresinde şöyle yazmıştı: "Sanatın bazı gizemlerine göre, destansı biçim asla dramatik biçimde kendi uyarlamasını bulamaz<sup>28</sup>. Hatta farklı sanat biçimleri için ona karşılık gelen şiirsel fikirlerin olduğuna inanıyorum. Bu anlamda, kurgunun kahramanı iç monolog, okuyucunun iç dünyasını tanımlamada ve okuyucuya incelikle aktarmada çok güçlüdür. Ancak bu biçimi mekanik olarak sinemaya ya da televizyona getirmek kendi kendini haklı çıkarmaz. Monoloğun statik doğası, sinemanın ve hatta bazen tiyatronun görünür doğasına ters düşer.

Ancak bu biçim radyo dramaturjisinde kendini kanıtlıyor. Burada, iç monolog "yanak dilindeki düşünceler" şeklini alır. Bu "konuşan düşüncelerin", insanın içsel konuşmasının sahip olduğu entelektüel-zihinsel süreçlerle hiçbir şekilde eşdeğer olmadığı doğrudur. Ancak dinleyicinin görüntünün iç dünyasını ve duygularını algılayabilmesi onların yardımı ile olur.

Çalışmaları radyo tiyatrosuyla yakından bağlantılı olan oyuncu ve yönetmen A. Batalov, iç monoloğun radyo performansları için vazgeçilmez bir konuşma unsuru olduğunu doğruluyor: "Halktan "saklanan" ve mikrofonun önünde konuşan bir aktör, bir dizi zıt, keskin şekilde değişen duyguları kullanarak, kahramanın iç dünyasını kelimelerle tanımlamaya mümkün olduğunca yaklaşabilir<sup>29</sup>.

B.Vahabzade'nin radyo programında "Uçak Gibi" programında insanların cehaleti, haksızlıkları ve yanlış an-

laşılmalarıyla sarsılan ve giriş sınavında sadece vicdanın sesini dinlemeye karar veren Profesör Zeynalli'nin iç monoloğuna dikkat edin:

Birisi soruları yanıtlıyor.

Profesör Ze y n a l l i'nin iç sesi duyuluyor.

A. Zeynalli (kendiliğinden): “Sınav devam ediyor sanırım. Kararım kesindir. Ama çok zor. Listemdeki gençlerin hiçbirini tanımıyorum. Numaralarını ezbere bilmiyorum. Bu nedenle ayırım gözetmeksizin adil bir inceleme yapılır. Herkes kendi haklarına sahiptir. Ama tanıdıklarım ne olacak? Kızımı ölümden kurtaran doktorun yeğeni mi? Yeğenim? Burada sıkışıp kaldım ve doktorun yeğeni kağıt kadar beyazdı. Ama doktor nazik bir yüzle karşıma geldi. Aniden yüzü takıldı. Ellerini ovuşturdu ve öfkeyle bana baktı. Bu eller, bu eller, çocuğumu ölümün pençesinden kurtaran bu eller benim yüzümden ölmüş gibiydi; titriyordu. Bir zamanlar minnettarlıkla tuttuğum ellere artık bakamazdım. Bana birkaç kelime "teşekkür ederim" dedi ... Bu tuhaf! Kim haklıydı, ben mi o mu? "

Zeynalli'nin iç dünyası ve çelişiklere atılan düşünceleri, bu iç monolog yardımıyla dinleyicinin dikkatine sunulur. Bu özelliğinden dolayı radyo dramaturjisinde hatta tamamen iç monologlardan oluşan bir oyun bile mümkündür. Burada tüm drama, kahramanların serbestçe akan düşüncelerinde kendini gösterir. Bu tür radyo oyunlarında, dış faaliyet kaybolur ve sadece bu psikolojik çalışmanın temelini oluşturan içsel etkinlik kalır ve bu özel drama, görüntünün iç monoloğu ile ortaya çıkar ve iç monoloğun tüm itiraflarıyla, form. Dolayısıyla radyo dramaturjisi, bir anlamda lirik bir dizayle başlayan bir monolog draması olarak görülebilir. İncelediğimiz radyo oyunları, bu tür

örnekler açısından zengindir ve hepsi ana amaca, görüntülerin psikolojik öz-analizine tabidir.

Bazı radyo oyunlarında, iç monologların yardımıyla, farklı olaylar bir noktada birleştirilir ve zaman ve mekânda birbirinden çok uzakta gerçekleşen olaylar arasında bağlantı kurulur. Dahili monolog, "sahne içindeki sahne" yönteminin bir düzenleyicisi olarak sunulur. Bu tür monologların içeriği genişler, herhangi bir görüntünün konuşması bazen geniş bir olayın sanatsal bir gülüşüne dönüşür ve çelişkileri kıskırtmak için kullanılır.

Radyo dramaturjisinde diyalog, monolog ve iç monolog arasında bir birlik vardır. Birbirlerinin hızla gelişmesine yardımcı olurlar ve birbirleriyle dönüşümlü olarak karakterleri ortaya çıkarırlar. Bu süreçte, bu konuşma unsurlarının iletişimsel ve psikolojik yönleri belirlenir.

### **Ses Tahtalarının Dilsel Tonları**

Radyo dramaturjisinin anlatım araçları arasında kekimelerin yanı sıra müzik ve ses efektleri de önemli bir rol oynamaktadır. Herhangi bir radyo çalışması fikrinin içeriğini keşfetmede, olayların gerçekleşmesinde ve gelişmesinde, karakterlerin, mekân şartlarının "algılanmasında" önemli bir rol oynarlar. Sanat literatüründe ses efekti olarak kabul edilen bu anlatım araçlarına, aslında "belgesel sesler" demek daha doğru olur. Çünkü olayın nerede ve nasıl gerçekleştiğini belirlemeye yardımcı olan ve dinleyiciyi ikna eden bu seslerin varlığıdır. Ünlü dilbilimci Baudouin de Courtenay, bu sesleri insandan bağımsız ve ifade edilmemiş olarak adlandırdı. Şöyle yazıyor: "Eklemlenmeyen sesler her zaman gürültülü, tekrarlayan seslerdir ve diğer ses öğelerine geçmelerine izin vermez. , doğanın

bir parçası olarak kabul edilir<sup>30</sup>." Radyo dramaturjisinde en önemli ifade araçlarından biri olarak kendini gösteren ve temelde yeni bir dilbilimsel-anlambilimsel karaktere sahip olan, doğanın ürünü olan bu seslerdir.

Genel olarak, herhangi bir dilin temel özelliklerinden biri, seslerle ifade edilmesidir. Dilbilim literatüründe gösterildiği gibi dil, seslerde hareket eden hava dalgalarıdır. Bu dalgalar havada birbiri ardına hareket eder ve işitme organları tarafından alınır. Dalgaların şekline ve doğasına bağlı olarak sesler üç bölüme ayrılır:

1. Ses darbeleri (ses dalgaları);
2. Gürültüler;
3. Müzik sesleri veya tonları.

Ses şokları, herhangi bir yangın, patlama veya ağır bir nesnenin çarpmasının sesleridir. Gürültüler tutarsız ve sık görülen şoklardır<sup>31</sup>. Hava akımının tutarlı bir şekilde dans etmesi sonucunda müzikal sesler veya tonlar oluşur. Radyo performanslarının akustik doğası, tüm bu sesleri canlandırabilir ve bunları bilinçli bir şekilde bir ifade aracı olarak kullanabilir. Doğru, bu seslerden bazıları ayrıca parfüm, sinema, televizyon kullanır. Ancak, bu ses efektlerine yalnızca herhangi bir görüntünün eşlikçisi olarak yaklaşırlar. Radyo performansları için, bu zengin ses paleti, mekânın ve durumun, hareketin ve karakterin orijinal ifade aracıdır. Bu seslerin yardımıyla radyo dramada sanatın hiçbir alanında ve her şeyden önce sahnede anlatılmayan olayların "anlatılması" ve bu olaylar için alışılmadık bir mekân ortamı yaratılmasıdır. Çünkü radyo tiyatrosunun sesleri dünyasının gerçekliği, dinleyicinin hayal gücüne yalnızca objektif bilgi sağlar, onu ikna eder ve böylece her dinleyicinin kendine özgü bir imajını yaratır. Bu noktada, insan konuşması (konuşma), müzik ve

ses efektleri, radyo dramaturjisinin tek bir sanatsal yapısı olarak hareket ederken, bu üç ifade aracının her birinin belirli bir işlevi vardır.

Ana anlatım aracı olan kelime, içeriği bir bütün olarak fikirlerin iletkeni olarak ifade ediyorsa, müzik ve ses efektleri bile kelimenin bu görevi yerine getirmesine yardımcı olur, hatta bazen belirli noktalarda karşılığı seviyesine yükselir. Tiyatroda, filmde, televizyonda ve radyoda müziğin önemi bir ölçüde konuşulsa da, ses efektlerinin rolü ve önemi ancak son yıllarda öne çıkmıştır. Medyanın sanatsal ve estetik özelliklerini tartışan literatürde bu sesler, şu veya bu sanat alanı için yardımcı sesler olarak nitelendirilir. Ses efektleri de müzik teorisinde incelenmemiştir ve bunlar müzikal olmayan yardımcı sesler olarak şu şekilde karakterize edilir: gıcırtilar ve birçok benzer ses müzikal olmayan seslere aittir. Zilden veya trompetten müzikal olmayan sesler duyulsa da, nadiren aynı şekilde kullanılırlar<sup>32</sup>.

Radyo dramaturjisinin her zaman kullandığı bu ses efektlerinin nasıl kullanılacağı sorunu teoriye yansımıyor. Tiyatro performansı hem göz hem de kulak tarafından algılanır. Performansların farklı algılanma koşullarını (tiyatrodaki kolektif, radyo performansındaki birey) hesaba katarsak, bir radyo çalışmasının algılanması için ne kadar dikkat gerektiğini görebiliriz. Bu nedenle tiyatro ve radyoda ses efektlerini kullanma prensibi çok farklıdır.

Oyuncunun sahnede herhangi bir harekete eşlik eden ses unsurunu mekanik olarak radyoya getirmesi türün estetik doğasına aykırıdır. Bunun nedeni, bir radyo programındaki her küçük sesin dinleyicinin dikkatini dağıtabilmesidir. Burada, her ses efektinin belirli bir anlamsal ve bilgilendirici yükü olmalıdır. Paralel konuşma kullanımına

nadiren izin verilir. Bu nedenle radyo tiyatrosunda sese özel bir talep vardır ve olayların gelişimine hizmet etmeyen ve sanatsal bir yük taşımayan herhangi bir ses, radyo tiyatrosunun ses formunun organik bir unsuru değildir ... Ve dramaturjik metin mekanik olarak televizyonda yaratılır; kaçınılmaz olarak tiyatrodaki karakterlerin iç dünyasını ifade etmede somut bir duygusal ya da sanatsal önemi yoktur<sup>33</sup>. " Elbette bu, radyo tiyatrosundaki seslerin yapay olarak yaratılması gerektiği ve kullanımlarının ancak eserin kompozisyonuna veya içeriğine karşılık gelirse haklı gösterilmesi gerektiği anlamına gelmez. Buradaki nokta, radyo dramaturjisinde, ses efektlerinin tanımlayıcı ve eşlik eden işlevden daha özel anlamsal bilgi taşıması ve sözcüklerin ve diyalogların yerini alacak şekilde belirli bir dilbilimsel anlamı olması gerektiğidir. Bir film şiddetli bir rüzgâr veya yağmur bölümünü gösteriyorsa, görüntüye eşlik eden ses efektlerinin (rüzgâr, gök gürültüsü ve yağmur) dolgunluğa ulaşması için ekranda canlandırılması gerekir. Ancak bir radyo oyununda yağmur sesi duyuluyorsa bu noktada sözlü olarak ifade edilmesine gerek yoktur ve buradaki ses efektinin gelişmesi kelimeler aracılığıyla görüntü oluşturma ihtiyacını en aza indirir. Bu anlamda radyo dramaturjisinde ses efektlerinin kelimelerin karşılığı olarak hareket edebildiği söylenebilir. Bazı örneklere bakalım:

F. Ashurov'un yönettiği "Kaza" adlı radyo oyununda (yönetmen Agakishi Kazimov), yorumda sokağı anlatmak için üç kelime yazıldı: "Sokak, arabaların hareketi". Yönetmen, ses efektlerinin yardımıyla yazarın bu sözünü tamamen yeniden yaratabildi. Farklı arabaların sesleri, frenler, lastikler, sinyaller, konuşan insanlar, ıslık - bunların hepsi dinleyicinin hayal gücünde ideal bir sokak sahnesi

yaratır. Sokakta bir olay veya diyalog gerçekleştiğini sözlerle hatırlatmaya gerek yok.

Azeri'nin "Son Sigara" radyo programında dinleyici, savaşçıların kafalarının üzerinden uçan uçağı ve yakındaki patlamaları ses efektleri yardımıyla "görüyor".

A.Aylisli'nin "Bu Köyden Bir Tren Geçti" radyo programının başlangıcında, ses efektleri yardımıyla köyün anlamını gerçekçi bir şekilde hayata geçirildi. Sabahın açılışının melankolik müziği, horoz ötüşü, suyun cıvıltısı ve nihayet uzaktan duyulabilen trenin sesi o kadar net bir görüntü oluşturuyor ki dinleyen kişi sahneyi sözsüz de olsa dolgunlukla algılıyor. Çünkü burada hem müziğin hem de ses efektlerinin bilgilendirici ve açıklayıcı gücü kasıtlı olarak kullanılmıştır.

Ses efektlerinin bu yaratıcı gücünün kullanımı, Azerbaycan radyosunun ilk sahnelerinde hala belirgindir. Sahnelerin canlı performansları sırasında, radyo stüdyosunda ses efektleri oluşturmak için önceden bazı hazırlıklar yapıldı (örneğin; bir leğene su konur, tabağa, kaşıkla, masaya bardak konulur vb.). Azerbaycan Radyosu'nun 1930'larda radyo tiyatro grubunda çalışan emektar spikeri S. Örneğin "Ekipman Parazitleri" nde olaylar, Agakarım kooperatifinin dükkanında yaşandı. Resepsiyonda bardakların çınlaması, tabak ve kaşık sesleri, masaya vuran darbeler ve su sesi ses efekti olarak kullanıldı.

"Rot Front" sahnesinin sözleri, mermi ve ayak seslerinin kullanımını, yaprakların hışırtısını ve müziği gösteriyor. Dünya radyo dramaturjisi, oluşum yıllarında ses efektlerine de değindi, bazen estetik doğasını yanlış anladı ve işlevini doğru bir şekilde tanımlayamadı. Hatta tiyatro performansının görünür öğelerini daha belirgin ve dinleyiciye daha anlaşılır kılmak için karakterin neredeyse her

adımına ses efektiyle eşlik ettiler. ABD radyosunda "daha doğal" idi. Doğal ses efektleri elde etmek için, güvercinler radyo stüdyosuna sürüler halinde bırakıldı, köpekler ve kediler havlıyordu vb. Daha sonra radyoyu "yozlaşmış insanların elindeki oyuncak" olarak adlandırdı. Daha sonra Sovyetler Birliği'nde bir "ses efekti puanı" ve "ses efektleri senfonisi" yaratma girişimleri oldu. " Bu tür radyo performanslarında sinema sanatı bize "ses efektlerine yönelik güçlü eğilim, yani polifonik komplikasyon, her bölümü ses efektleriyle canlandırma girişimi" gösterildi. Bir radyo şovundaki film müzikleri, her zaman söylenen veya sahnedeki konuşmalardan net olan olayların açıklamalarıdır. " Bununla birlikte, modern dramaturjide ses efektlerinin estetik doğası ve gelişim ilkesi artık bu fikirlere dayanmamaktadır. Bir radyo programında, karakterlerin konuşmalarıyla orantılı olarak bağımsız bir ifade aracı olarak hareket ederler. Aynı zamanda açıklayıcı ve eşlik eden bir işleve sahip oldukları doğrudur, ancak ses efektleri sözlü kelimeye, diyaloga veya resmine ek olarak hizmet etmez<sup>35</sup>. Bununla birlikte, bu ilke uzun süredir tiyatro gösterileri dahil olmak üzere radyo yapımlarına uygulanmaktadır. Örneğin, S. Rahman'ın komedisi "Toy" un radyo versiyonunu ele alalım:

A p a r ı c ı . Sheyda ve Kamala, Karamov'un evinde konuşuyor. Tam o sırada kapı çalınır. (Aniden kapı çalınır).

K ə m bir l ə . Neyse, yalvarırım ... Kapı çalıyor, en azından gel ve bu odaya git.

Ş e y d a . Benimle sonra gelir misin?

K ə m bir l ə . Ayrılıyorum, söz veriyorum gideceğim.

A p a r ı c ı . Kamala, Sheyda'yı yan odaya koyar ve kapıyı kapatır (kapının kapanma sesi). Sonra evin kapısını açar. Karamov, Salmanov ve Mirza Huseyn girer.



K ə r ə m o v (öfkeyle). Neden kapıyı açmadım?

K ə m b i r l ə . O yankı evindeydim amca, duymadım.

Burada ana kelime ve ses efektinin aynı amaç için kullanıldığı ve birinin diğerini tekrarladığı açıktır. Yani kapının çalınması hem ana metinde söylenmekte hem de bu bilgi kapıya vurma sesiyle dinleyiciye iletilmektedir. Bununla birlikte, orijinal radyo performanslarında, bu tür tekrarlar mekanik olarak ortadan kaldırılır ve burada ses efektleri, hatta sunum yapan kişinin işlevi devreye girer. Orijinal radyo programında yukarıdaki sahneye benzer bir bölüm şu şekilde oynanır:

Sürekli zil sesi.

Z ə k b e n . Bu kim?

M u r t u z . Kapıdır.

Z ə k b e n . Evet Al, bu bana çok saçma geliyor, BT de benim için değil gibi görünüyor.

Kapı açılıyor, ayak sesleri.

S ə s l ə r . Merhaba, merhaba, hoş geldiniz, hadi. Rica ederim. Hoşgeldiniz.

Ayak sesleri yaklaşıyor.

Z ə k b e n . Murtuz, tanışın, Sadık eski komşularımızdan biridir. Bilmiyorum, gün anımsatmak için ansızın geldi ve bu ...

S a d ı q . Bu Teyyub, kuzenim.  
(Anar "Yeşil araba")

Burada zilin sesi, "Şu anda kapı zili çalıyor" ifadesinin yerini alıyor. "Ayak sesleri" odaya giren insanlar hakkında

bilgi taşıyıcısı haline gelir. Burada kelime, diyalogun etkilerinin sağladığı bilgileri devam ettirir, yani dinleyiciye geleceğin kim olduğunu söyler. Radyo dramaturjisinde ses efektleri kelimesi, biri diğerinden gelen veya biri diğerini tamamlayan ortak bir birlik içindedir. Elbette bu, dramatik durumlar yaratmada müzik ve ses efektlerinin insan konuşmasıyla aynı potansiyele sahip olduğu anlamına gelmez. Sənətsunas QTroitskayanın inanıyordu ki; "Ancak radyodaki görüntü eksikliği nedeniyle, gösteriye duygusal bir renk veren müzik ve ses efektlerinin özel ağırlığı artırıyor<sup>36</sup>." Yazarın "mekanik sesler" ifadesine burada itiraz edilmesine rağmen, onun sonucuna bir şekilde katılabilir. Bunun nedeni, radyo performanslarındaki ses efektlerindeki artış ve müziğin özel ağırlığının, dilbilimsel önemi açısından önemli bir faktör olmasıdır.

### **Müziğin Özel Rolü**

Üzeyir Hacıbeyli, tiyatrodaki müzik çalıyordu. Özellikle lirik anlarda yılın büyük gücüne dikkat çeken "Opera ve Dramanın Eğitimsel Önemi Üzerine" adlı makalesinde, bir oyun sahnede sahnelenirse izleyicinin müzikal kısmını zorla duyacağını yazdı. Büyük besteciye göre, "tüm sahnenin duygusu, dahil olan oyuncuların lirik ruh hali iç dünya müziklerinin dilinde ifade edilirse, tüm bunlar seyirci için çok ilginç olacaktır. Bırak kar yağsın!" Üzeyir Bey'in ifade ettiği bu değerli fikirler, müziğin radyo tiyatrosundaki yeri, rolü ve önemi ile de ilgilidir.

Azərbaycan radyosunun ilk günlerinde besteci M. Magomayev, dinleyicinin eseri müzik dinleyerek daha iyi anlayabileceğine inanarak, tek perdelik radyo sahneleri için orijinal müzik besteledi veya bunlar için şarkılar seçti.

O zamanlar, müziğin rolü, işitme organlarının özelliklerine göre ayrı ayrı radyo çalışmaları yazma ihtiyacından bahsedilen tanınmış bir besteci tarafından çok değerliydi. Şöyle yazdı: "Müzik eşliğinde müzikal performanslar büyük bir ilgiyle dinleniyor ya da daha doğrusu dinlemesi kolay, bu yüzden daha iyi anlaşılıyor, böylece kelimeler ve müzik birlikte büyük ilgi görüyor<sup>37</sup>."

Modern radyo dramaturjimizin en iyi örneklerinin yanı sıra ustaca müzik kullanımıyla da ayırt edilir. I. Afendiyev'in "Cemal Kalesi", B. Vahabzadeh'in "Uçak Gibi", A. Aylisli'nin "Bu Köyden Geçen Bir Tren", A. Babayev'in "Yadigâr", A. Salahzade'nin "Ekmek Masalı" radyo performansları sadece fikirlerle doludur. Eserin genel ruhunu yansıtan lirik ve dramatik müziğiyle anılır. Bu çalışmalarda sözcüklerle uyumlu müzik, bir yandan eserin duygusallığına, kolay algılanmasına, diğer yandan da imgelerin duygularının ifade edilmesine hizmet eder. Ses efektleri gibi, müziğin de bazen belirli bir olay örgüsü işlevi vardır. Bu bakımdan, tanınmış tiyatro yönetmeni, benzeri görülmemiş radyo performanslarının yazarı V. Meyerhold'un müziği kullanma yöntemi çok ilginç. Radyo programından önce oyunculara müzik parçalarını dinlemelerini, tonlarını ve iç duygularını müziğin ruhuna uyarlamalarını tavsiye etti. Meyerhold'a göre, "Yönetmen müzisyen değilse, gerçek bir oyun yaratamaz<sup>38</sup>." Müzik, melodik bir parçanın çağrışımsal kullanımı yoluyla dramatik çizgiyi güçlendirebilir.

Tiyatro çalışmalarında "Meyerhold ilkesi" olarak kabul edilen bu terim, radyo dramaturjisinde müziğin estetik doğasını ve dilsel doğasını tam olarak yansıtıyor. A. Salahzadeh'in radyo oyunu "Ekmek Masalı" bir kopyasıyla "savaş başladı" ifadesini kullanıyor. Bunu vatan savunma-

sında kışkırtıcı müzik izliyor. Bu müzikal performansın ana karakterine Anakhanım Ganiyeva'nın hıçkırıkları eşlik ediyor. Bu "sahne" dinleyiciye, sözlü olarak bile, savaşın insanlara getirdiği üzüntünün güçlü bir tanımını aktarır. Veya kolektif çiftlik başkanı Şahin ve Sariya teyzeyle buluşmadan önce A. Babayev'in radyo programı "Yadigâr" da dramatik müzikler çalınıyor ve dinleyici kadim bir tarihi eser olan camiye yıkmaya çalışan Şahin'e beyaz bir tonda şarkı söylüyor. "Kaza" adlı radyo programında (F. Ashurov), kazanın ardından şoför Yelmar'ın yaşadığı şok ve heyecan müzik dilinde aktarılıyor.

Bazen herhangi bir radyo programında tekrar tekrar bir müzik parçası çalınır. Bu, belirli durumlarla ilgilidir ve dinleyiciyi aşına olduğu bölümün gelişimini izlemeye teşvik eder. Örneğin "Bir Gökyüzünün Yıldızları" adlı radyo programında (T. Rustamov) Arif-Zümrüt diyaloguna her zaman lirik müzik eşlik eder. Bu lirik melodi duyulur duyulmaz dinleyici, Arif ve Zümrüt'ü herhangi bir sunum yapmadan "tanır". Söylediklerimizi özetlemek gerekirse, radyo dramaturjisinde ses efektlerinin ve müziğin işlevleri şu şekilde tanımlanabilir:

- Alan ve koşullar hakkında bir fikir oluşturun.
- Eylem ve olayın doğasını belirlemek (destansı, lirik, dramatik).
- Olayların birbiriyle bağlantılı olmasını ve bir bölümden diğerine geçişi sağlamak.
- Konuşma unsurlarının duygusallığı için bir temel oluşturmak (diyalog, monolog ve iç monolog). Bu özellikle müzik için geçerlidir.

Modern radyo performanslarında ses efektlerinin ve müziğin estetik sorunları tam olarak çözülmemiş olsa da gözlemler, bu seslerin kullanımında orantılılığın korunmasının

gerekli olduğunu göstermektedir. Çünkü yanlış müzik, yanlış ses efekti, duruma ve karakterlere göre yanlış ses tonu, yaratıcı ekibin tüm işini mahvedebilir.

Bir radyo şovunun temel koşulu, durum ile müzik, bölümün içeriği ve sesler arasında bir örtüşme olması gerektiğidir. Yani müziğin ve sesin anlamı hemen anlaşılmalıdır. Yıllardır bu uyumu arayan radyo, herkesin anlayabileceği kurallar yarattı. Bu kurallara uyulması, sesin ve müziğin etkisini daha da artırır.

## BÖLÜM IV

### ALVAN SESLER TİYATROSU

Mecazi anlamda, bir radyo tiyatrosu, farklı tonlarda seslerin tiyatrosudur. Bu renk öncelikle tonlamanın gücünden kaynaklanmaktadır. Radyo performanslarında, görüntüler (aktörler) yalnızca tınılarıyla değil, aynı zamanda tonlamalarıyla da bilinir. Öte yandan tonlama, anlam ve düşüncenin aktarılmasında çok önemli bir rol oynar. Bu nedenle, tonlamanın rolünü doğru bir şekilde tanımlamak ve türün dil özelliklerini ortaya çıkarmak, ayrıca vokal konuşmanın telaffuzu üzerinde çalışmak önemlidir. Radyo tiyatrosunda oyuncuların konuşmalarında yeri doldurulamaz bir dil birimi olarak kendini gösteren tonlama, ana kelime yapısına bir tür ses “eki” olduğu gibi, bir yandan da belirli bir içeriğin cümle düzeyinde ifade edilme aracı olarak kullanılır. Gerçek bir ses tezahürü gibi davranır.

Dilin iki işlevi arasındaki sınır olan tonlama, radyo dramaturjisinde gerçek oluyor. Burada tonlama olmadan bir sesi, kelimeyi, cümleyi veya alt metnini ifade etmek imkânsızdır. Tonlama, radyo şovunun amaçlarını ve hedeflerini belirli bir sahne ortamında ayrıntılı, ikna edici bir şekilde ortaya koyar, durumu, kişiliğin bireysel özelliklerini netleştirir.

Radyo dramaturjisinde dil ve biçim ses yaratır. Dilin burada sağlam bir biçimde var olması ve dinleyicinin hayal gücünde yalnızca bireysel bir "betimleme dizisi" yaratmaya yönelik olması, tonlamaya özel bir dikkatle yaklaşmayı gerekli kılmaktadır. Radyo tiyatrosu ise herhangi

bir dilin sadece tonlamasını ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda onu bir dil malzemesi olarak zenginleştirir.

## **Tonlamanın Rolü Hakkında**

Tonlama, yaratıcı sürecin itici güçlerini netleştirme, seçme, karakterize etme, somutlaştırma ve belirleme becerisiyle her zaman ilgi çekici olmuştur. Fizyoloji, akustik, psikoloji, mantık, dilbilim, fonetik, filoloji, konuşma patolojisi, iletişim teorisi farklı düzeylerde ve farklı amaçlar için tonlama çalışması. Genel olarak, modern zamanlarda dil ve konuşma tezahürlerinin incelenmesi ve sözlü konuşmaya artan ilginin yanı sıra, dilbilim, bilimsel tonlamaya karmaşık bir yaklaşım getirir. Sovyet döneminde, VB-Vinogradov, GOVinokur, VAArtyomov, NDSvetazarova, IGTorsueva, NVCheremisina da dahil olmak üzere birçok tanınmış Rus bilim adamı, bir veya başka bir parametresi - fizyolojik, varyetel ve inv. akustik, gramer, duygusal, mantıksal vb. özelliklerini ortaya çıkardı. Azeri dilbilimciler arasında A. Damirchizade, M. Shiraliyev, A. Akhundov, F. Agayeva, F. Jalilov'un çeşitli sözdizimsel ve semantik kategorileri ifade etme araçları ile melodi, fonolojik yapı, mizaç, ritmik melodi, cümle ile ilgili araştırmalarında vb. Üst bölüme konuşma tonları temelinde oluşturulan karmaşık bir konuşma biçimi olarak yaklaşıldı. Şu anda, modern tonlama kavramı, iletişimsel doğasının yaşayan bir etkileşim süreci olduğu fikrine dayanmaktadır. Tonlama, konuşma eyleminin bir ifadesi olarak önemlidir. Konuşmanın tonlamasını ve sonsuz çeşitliliğini belirleyen, konuşmanın etkinliği ve hareketidir. Konuşmada kullanıldığı sürece bir dilde birçok tonlama türü ve varyantı vardır. Somut, benzersiz pratik konuşma tonlaması, anlamlı

konuşma yaratmanın bir yoludur. Bu tonlama, sözlü konuşmada gözlemlenen, konuşmanın anlamı, iletişimsel önemi, sözcüksel ve sözdizimsel yapısı ve modellemesinin iletişim koşullarında belirlendiği, dilin bir tezahürüdür.

Radyo dramaturjisinin dilinin ses biçiminde var olması ve yalnızca dinleyicinin hayal gücünde bireysel bir imge yaratmayı hedeflemesi, tonlamaya özel gereksinimlerle yaklaşmayı gerekli kılmaktadır. Türün ses unsurlarının şefi olan tonlama, radyo dramalarında konuşma üzerinde hem anlamsal hem de duygusal yük taşır. Böylelikle iki önemli işlevi yerine getirir ve bir yandan düşünceler, diğer yandan duygular olarak kendini gösterir. Bu nedenle radyo performanslarında dramatik aktivite ve oyunculukla bağlantılı tonlama dışında hiçbir kelime veya konuşma yoktur. Burada "tonlama, dilin" beşiği "ve gelişiminde aktif bir faktördür. Sözlü kelime, tonlama hâlinde oluşmasının yanı sıra bir tür tonlamayı da emer. Ayrıca tonlama bir anlamda bir ifade oluşturur, onu düzenler, anlamını dönüştürür"<sup>39</sup>.

Türün kendine özgü doğası, seslerde ifade edilen özü, radyo performanslarının dilinde tonlamanın tüm özelliklerinin ve inceliklerinin ortaya çıktığı sonucuna götürür. Performansın ön kaydı, ana tonun perdesini, sesin süresini ve yoğunluğunu doğru bir şekilde belirlemenizi sağlar. Amaç, radyo şovunun dilinin ifade gücünü ve duygusallığını artırmak ve anlam nüanslarını kavramaktır.

Radyo sanatında tonlamanın önemi, varlığının ilk yıllarında hâlâ dikkat çekiyordu. SSCB'nin radyo işçilerinin ilk yaratıcı konferansında yazılı konuşma ilkelerinin radyoya uygulanmasına karşı çıkan V. Shklovsky, "radyo" kelimesinin grafiklerden kurtarılması gerektiğini, çünkü konuşmada yaratılan dilbilgisi ve sözdiziminin yalnızca



koşullu olduğunu söyledi. Ona göre radyo dilinin ayırt edici özelliklerinden biri tonlamaya dayalı olmasıdır.” Ve radyo varyantının algoritmasını zenginleştirebilir.

Düzyazının ilk radyo oyununu yaratan yönetmen ve oyuncular, animasyon dilinin en anlamlı unsurunun kelimelerle birlikte tonlama olduğunu görerek, ana iletişim işlevini, performansını ve içeriğini dinleyiciye tam olarak aktarmaktadır.

Radyo dramada dinleyici, karakterin tonlamasını duyar duymaz konuşmasının konusu ile ilgili bilgileri görsel olarak algılar. İletişimin bu yapıdaki kurgusu yani tutarlılığı, söz konusu bilginin niteliğini belirleyen ve onu tamamlayan geniş bir tonlama alanı açar. Unutulmaması gereken, bir radyo programı dinlerken, karakterleriyle belli bir mesafeden iletişim kurmanın belirli bilgilerin kaybolmasına yol açtığıdır. Öte yandan radyo karakterini görmüyoruz, sohbet sırasında hareketlerini, jestlerini ve yüz ifadelerini takip edemiyoruz. Kelimenin anlamını daha kesin bir şekilde aktaracak paralinguistik araçların olmaması, aynı zamanda hem aktörün hem de dinleyicinin işini karmaşıklaştırır. Radyo dramalarının bu yönüne umutsuzlukla bakan B. Balash, şöyle yazmıştır: "Bir kelimenin tam anlamını, beraberindeki yüz ifadelerini veya jestlerini görmeden anlayamayız, çünkü söylenen söz, bir kişinin görmek istediğinin sadece bir parçasıdır. Hepsi eşzamanlı, eşzamanlı olarak konuşur ve anlamı farklı tonlarda aktarır. Böylece, bir kelime ancak kimin nasıl ve ne zaman konuştuğunu görebildiğimizde var olan bir sese dönüşür<sup>40</sup>. "Burada bazı gerçekler var, ancak bunlar modern radyo dramaturjisi için aşılabilir bir sorun değildir. Her şeyden önce, türün estetik doğası ve emrindeki zengin tonlama bu zorluğu ortadan kaldırır. Radyo tiyatrosu deneyimi, tonlama

ile güçlendirilmiş bir kelimenin ifade imkânlarının genişlediğini ve ses skorunun zenginliğinden dolayı zaman ve mekân parametreleri hakkında bilginin ortaya çıktığını göstermektedir<sup>41</sup>.

İkincisi, radyo dramaturjisine, temeli insan yapımı, yani ifade edilmiş bir kelime olan yeni bir sanat alanı olarak yaklaşırsak, o zaman estetik potansiyeli nedeniyle sorun teorik ve pratik olarak çözülür. Bunun nedeni, "sanatın vücut bulmuş hâli" kelimesini çağıran Baudouin de Courtenay'ın, eklenmiş kelimeyi kullanırken "herhangi bir ek süs kullanmamanız<sup>42</sup>" gerektiğini vurgulamasıdır. Yazar burada eylemden, yüz ifadelerinden, jestlerden uzak ve herhangi bir anlamı yalnızca kendi ifade araçlarıyla ifade eden bir kelimeye atıfta bulunuyor. Radyo dramaturjisinde, tonlama, kelimenin yani insan konuşmasının yeri doldurulamaz bir ifade aracıdır. Yardımıyla, konuşmaya eşlik eden ek araçlar olmadan, dinleyiciye tam olarak birisinin ne söylediği, nasıl söyleyeceği ve en önemlisi kelimenin anlamının ne olduğu anlaşılır. Sadece herhangi bir kelimenin veya cümlenin farklı bir tonlama ile telaffuzu, anlamlarının ve bir bütün olarak fikrin dinleyiciye aktarılmasını sağlar. Örneğin:

M ü d i r. Ne oldu? Telefonda o kadar çok bağırdın ki, neler olduğunu biliyor musun?

Q a d ı n. Görmüyor musun? Evi alt üst ettiklerini görmüyor musun?

M ü d i r. DSÖ?

Q a d ı n. Adamım, evin yıkıldığını görmüyor musun? ...

M ü d i r. Yırtık mı?

Q a d ı n. O çalışanı buraya gönderdiğinizde ...

M ü d i r. Çalışan?! Hayır, olamaz! Ne aldılar?

Q a d ı n. Hepsisi.

M ü d i r. Onu da?

Q a d ı n. Ne olmuş yani? Evimiz çöktü!

(B. Vahabzade "Nargile")

Dramatik bir durumu ifade eden bu diyalogda, anlam sadece sözcüklerle değil, sözcüklerin ve ifadelerin zengin tonlamasında ifade ediliyor. Tonlama yalnızca olaya duygusal bir tepki vermekle kalmaz, aynı zamanda farklı görüşleri de ifade eder. Tekrarlayan "Kim?", "Ya o?" soru zamirleri, imgelerin duygusal ilişkisini bu tür tonlama ile hareketsiz ve yüz ifadeleri olmadan açıklar. "Görmüyor musun?", "Kimi?", "İçinde mi?!", "Evimiz çöktü!", Kadın ve yöneticinin konuşmalarında alelacele bahsedilenler. Ve diğer ifadelere eşlik eden tonlama, konuşmacının ne iletmeye çalıştığını netleştirir ve dinleyici bile söylenmemiş anlamları olduğu kadar söylenmemiş anlamları da anlar.

Öte yandan, duyulan kelimenin, görülen kelimedenden daha iyi anlaşıldığını ve bu nedenle anlamının daha kolay anlaşıldığını unutmamak önemlidir. Büyük sahne oyuncusu KS Stanislavsky'nin sahne arkasındaki oyuncuların provalarını dinlemesi ve oyuncunun her türlü hareket, eklemleme ve yüz ifadeleriyle izleyiciyi yanıltabilmesi gerektiğine inanması tesadüf değil ama seyirciyi kandırabilir. Bir kişinin iç dünyasına seyahat ettiğimiz ses ve tonlama yardımıyla, konuşmanın ne hakkında olduğunu biliyoruz. Sadece araştırma pahasına söylenenleri duyup algılamakla kalmıyor, aynı zamanda neler olduğunu da görüyoruz.

Bu, radyo dramaturjisindeki akustik tonlama imkânlarının büyük ölçüde genişlediğini ve çok yönlülüğünün ortaya çıktığını bir kez daha gösteriyor. Burada tonlama, sözcükler ve sesler yardımıyla farklı ruh halleri yaratmak mümkündür. Bu nedenle, tonlamanın radyo oyununda

önemli bir ifade aracı olarak yeri doldurulamaz olasılıkları vardır. Bütün bunlar radyo şovunun bir bütün olarak daha iyi anlaşılmasını sağlar. Örneğin:

Z ə h r a. Dünya dinliyor kardeşim. Yine, bundan neden korkuyorsun? Tamam bu harika. Bunu hayatında hiç yapmadın. Bu köyde herkes meşgul. Bu yıl köyden üç veya dört çocuğa dokunmak kötü olur mu?

Z e y n a l l ı. Kız kardeş!

Z ə h r a. Evet, naber abla! İyi mi kötü mü yapmak kötü bir şey? Bu köyün halkı senin adına yemin ediyor. İsim geldiğinde ayağa kalkarlar. Ya onlar için çalışırsan?

Z e y n a l l ı. Rahibe Ay, birini biliyorsun, birini değil.  
(B. Vahabzade'de "Bir Uçak Gibi")

Burada tonlama, her şeyden önce konuşmanın genel tonunu, karakterler arasındaki farklılıkları ve konuşmanın konusuna karşı tutumlarını yansıtır. Tonda, duraklamalarda ve yerinde vurguda sık görülen dalgalanmalar, bölümün genel içeriğini yansıtır. Karşılaştırmada ortaya çıkan anlam farkı, tonlama ve ona eşlik eden duygusal tonla açıklığa kavuşturulur. Farklı amaçlar için söylenen tek tek kelimeler bile, farklı duyguları yansıtan ifadelerin anlamsal içeriği, dinleyiciye tam bir doğrulukla açık hâle gelir. Örneğin oyun yazarı, Profesör Zeynali'nin dilindeki "kız kardeş" kelimesinin gerçek anlamını ve önemini Zahra'nın konuşmasındaki ifade üslubuyla açıklamaktadır. Kelimeyi acı bir ironi ile tekrarlar ki, "kardeş" kelimesi tonlamanın etkisi altında inkar işlevini, anlamını inkâr etme işlevini kazanır. Konuşma akışıyla bağlantılı olan bu tür durumlar, görüntünün karakterinin, olaylara ve duygulara karşı tutumunun net bir ifadesi hâline gelir. Bu özellik birçok radyo programında da yaygındır.

Gözlemler, radyo dramaturjisindeki konuşma etkinliğiyle ilgili tonlamanın iki önemli yönünü vurgulamak için bir temel sağlar:

- a) İletişimsellik
- b) Duygusalılık

Sözlü söylemin bu yönleri, radyo-teatral konuşmada da belirgindir.

İletişimde, sezgi ve kelime kombinasyonlarından farklı olarak, tonlama bir cümleyi minimal bir iletişim birimi olarak inşa eder. Tonlama, bir iletişimin bilgilendirici özünü ona hizmet ederek geliştirebilir. Tonlamanın özgüllüğü, düşük ve çok yüksek tonların yanı sıra tonun keskin dalgalanmalarında da kendini gösterir. Bu ton değişimi konuşmayı yumuşatır, monotonluğu ortadan kaldırır ve dile ritim getirir. Örneğin:

R ü s t ə m. Sana ne oldu anne!

A n a. Hiçbir şey olmadı bebeğim, Tanrım, hiçbir şey olmadı.

T a h i r (iç çeker). Oh dünya, dünya!

M a h i z ə r. Yaygara yapmayalım!

N ə r m b e n n ə. Geçen yıl biz ...

R ü s t ə m. Yatağa gittim.

A n a (gergin). Neden sözünüzü bozuyorsunuz? Arka arkaya üç kez tek kelime söylemiyorsun.

R ü s t ə m (küçük kısım). Ne bilgi e, ay ana. Muhtemelen kıskanıyorum (biraz alay ediyorum). Narmina İtalya'da olduğu için asla Habeşistan'da değildim.

A n a. Yapabilirsin! Senin için saat kaç?

(A.Aylisli "Bu Köyden Bir Tren Geçti")

Bu bölümde, annelik tedirginliği ve artan sert bir tonlamayla, Rustam soruyor, alay ediyor, pişmanlık duyuyor. Tahir pişmanlık ve üzüntüyle konuşuyor, Mahizar kararlılıkla ve düzenli konuşuyor ve Narmina sevinç ve kederin tonuyla konuşuyor. Bu tonlamanın, hem konuşmanın sanatsal etkisinin zenginliğini ve somutluğunu artırdığı hem de dinleyiciye görüntülerin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında bilgi sağladığı küçük bir pasajda yer almaktadır. Öte yandan konuşmanın tonlanması yani melodisinin çeşitliliği burada kendini göstermektedir. Eserin bir başka bölümünde oğlu için endişelenen ve onu kutsayan annenin (M. Sadigov) tonlaması somut bir sanat panosu etkisi veriyor:

A n a. Amingil şimdi gidiyor Nanagiz ... Şimdi yola çıktılar. (kendisine). Ben çocuğumu sana emanet ediyorum, ey Tanrım ... Onları mutlu ediyorsun, ey Tanrım, onları kötülükten ve şeytandan uzak tut!

N ə n ə q ı z. Ey Tanrım, onları kötülükten ve şeytandan uzak tut!

A n a (sevinç). Evet! Evet! Söyle, kızım! Tanrı seni çabucak duyar. Çünkü temizsin, günahsızsın. De ki, ey Tanrım, sevgili Tanrım, Rustam amcam bu garip ilde yardım et! Onu zarar görmekten koruyun!

N ə n ə q ı z. Aman Tanrım, yüce Tanrım, Rustam amcam bu garip ilde, yardım et! Onu zarar görmekten koruyun!

Burada da gerekli etki, tonlamanın ana melodilerinden birinin diğeriyle ikame edilmesiyle yaratılır. Anne yüksek bir yalvarış ve temyiz tonuyla konuşuyor ve torunu Nanagiz kırılğan bir tonda konuşuyor. Radyo dramaturjisinin akustik doğası, bu seslerin paralel düzenlenmesine izin verdi ve sonuç olarak, tonlamaların değişmesi, bu bölümün sanatsal ve estetik etkisini büyük ölçüde artırarak

görüntülerin en ince duygularını ortaya çıkardı.

Duygulanımı, yani duygu, heyecan ve yüksek duygusallığı ifade eden tonlama, radyo performanslarında öncü bir güçtür. Burada, bu iletişimle ilgili olmayan herhangi bir iletişim ve yanıtta belirli duygu ve duygular eşlik eder. Ayrıca duygusallık arttıkça konuşulan dil birimlerinin sayısı azalır. Duygusal konuşma genellikle kısa, kısa cümlelerden oluştuğu için bazen tek kelimeler iletişim kurmak için yeterlidir. Tonlama, söylenmeyen şeyi yeniden yaratmanıza izin verir.

Duygusal tonlama, çoğunlukla basit, özlü ve bileşik cümleler kullanan diyalojik konuşmada daha belirgindir. Görüntüyü daha detaylı anlatmak için diyalojik konuşmaya farklı tonlama tonları eşlik eder. Örneğin:

S ü r ə y y a. Ya annem?

A d i l. Parzad Teyze de buna çok geçmeden alışır.

S ü r ə y y a. Hayır! (I. Afandiyev "Cemal Kalesi")

Yazar burada duygusallığı elde etmek için temel olarak basit, eksik cümleler, deyimler ve ünlemler kullanıyor. Aktörler, tonlamada ifade edilen durum, hareket, çelişki dahil olmak üzere, tonlama yardımıyla nadiren yardımcı konuşma kısımlarını kullanırlar.

Adil bir yakınlık ve kendine güven duygusuyla, "Halkın geminin altına girmek istediğini biliyorum," dedi. Surayya'nın sesi "Bu anlaşma randevuma değer" diye itiraz etti. Tonlama fikri geliştirir. "O bir erkek" cümlesinde Adil sesini yükseltir ve bu seste bir üstünlük duygusu vardır. "Annem ne olacak?" - Surayya'nın sesi endişeli, heyecanlı ve biraz da yalvarıyor. Sanki Adil'den bir şey istiyormuş gibi. Adil Surayya, "Parzad Teyze yakında buna alışacak," diye sözünü kesti. Bu cümleyi söylerken

oyuncu daha ciddileşiyor ve ses tonu değişiyor. Konuşmanın bu tür duygusal tonlarda kendini göstermesi, tonlamanın diğer dil unsurları ile paralel olarak anlam yaratmasına olanak tanır. Tonlamanın anlamla bağlantısı ve anlambilim alanındaki özel konumu burada bir kez daha kendini göstermektedir. Bu nedenle Surayya'nın konuşmadaki sıkıştırıcı tonlaması, olumsuzlanan "Hayır" sözcüğüne katılarak tüm cümlenin yerini bir gramer aracı olarak alır. Bu ayrıca radyo dramaturjisinin dilinde tonlama ne kadar net olursa, gramer ve sözcüksel araçların kullanımının o kadar az olduğunu gösterir.

Radyo için yazan yazarlar ve yönetmenler bunu dikkate almalıdır. Çünkü sözlü konuşmayı yansıtan yazı araçları ne kadar çeşitli ve kapsamlı olursa olsun, canlı ve zengin bir tonlamanın tüm yönlerini asla tam olarak kapsayamazlar. Öte yandan, bireyler grafik araçlarını çok çeşitli şekillerde algılayabilir. Bu çeşitliliği önlemek için radyo oyun yazarları, yönetmenlere ve oyunculara işlerinin radyo düzenlemesinde tavsiyelerde bulunur, görüntülerin ve olayların özünü keşfetmelerine yardımcı olur. Örneğin; Anar'ın radyo oyunu "Yolun Dostları" nda satırlar şu tonlama konturlarında telaffuz edilir: Protesto, nezaket, gülümseme, merak, yarı sarhoş ton, ciddiyet, keskin ton, yüksek ses, öfke, öfke. Nazik bir sesle, yarı şefkatle, yarı zorla, yarı gülererek, gönülsüzce, şaşkınlıkla, nazik bir kahkahayla, yalvararak, keskin bir ses tonuyla, soğukkanlı, kalbi kırık, acı, acı.

Sözlerin eşlik ettiği bu zengin tonlama araçları, benzersiz bir duygusallık yaratır ve konuşmanın ifade gücünü artırır. Radyo dramaturjisi dilinde, tonlama ve bileşenleri farklı noktalarda farklılaştırıcı (filolojik), sonuçlayıcı (ayırıcı), sentezleyici (birleştirici) ve suçlu (sınırlayı-



c1) işlevlere sahiptir. Bu işlevlerle tonlama, somut bir iletişim eylemi olan konuşma etkinliğine de hizmet eder ve canlı konuşmanın bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Radyo performanslarında konuşmanın tonlamasının bireysel olduğuna dikkat etmek önemlidir, çünkü konuşmanın tonlaması temelde sadece önem açısından değil, aynı zamanda anlam ve sonuç olarak durum, özel ilişkiler ve koşullar açısından da aynıdır.

Söz konusu dilin gerçeklerine ve konuşma etkinliğinin genel ilkelerine dayanarak, radyo performanslarının dilinde genel tonlama yasaları şu şekilde tanımlanabilir:

1. Tonlama, karakterlerin etkileşiminin anlamı ve içeriğinden ortaya çıkar, yani bu iletişimin doğası ve görevleri tarafından belirlenir.

2. Radyo performanslarında, konuşma etkinliği tonlama ile daha da canlandırılır ve anlamın tonlarını tam olarak ifade eder.

3. Tonlama, konuşmanın ana ifade biçimidir.

4. Tonlama yalnızca görüntülerin diyalogunda ortaya çıkar ve tonlamalarının ötesinde bir konuşma yoktur.

5. Konuşma tonlaması sadece önemi açısından değil, içerik, alt metin ve iletişim koşulları açısından da aynıdır.

6. Radyo dramalarında çeşitli tonlama (çeşitlilik) vardır ve konuşmanın ifade gücüne hizmet eder.

## **Konuşmanın Bireyselleştirme Yöntemleri**

Radyo dramaturjisi dilinde sesli konuşma, bir yandan karakterler arasındaki iletişime hizmet ederken, diğer yandan onları karakterize ederek belirli bir durumda psikofiziksel niteliklerini yansıtır. Ancak tonlamanın yardımı olmadan konuşma son işlevini yerine getiremez. Kısacası,

bir radyo programında tonlamanın bireyselliği olmadan, genel olarak konuşmanın veya görüntünün bireyselliğinden bahsetmek imkânsızdır. Bu nedenle, radyo dramaturjisindeki tonlamanın temel özelliklerinden biri, karakterlerin konuşmalarının bireyselliğine hizmet etmesidir. Ne tiyatrodaki, ne sinemada ne de televizyonda tonlamanın böyle bir işlevi yoktur. Sahnedeki ve ekrandaki görüntülerin dili bireysel olmalıdır. Ancak bu bireyselliği dış etkilerle de yaratabilirler - görünüm, giyim, hareket, yüz ifadeleri, belirli kelimeler ve ifadeler. Bununla birlikte, radyo dramaturjisinde bu görünür araçların yokluğunda, esas vurgu ses ve tonlama üzerinedir. SI Bernstein ayrıca radyodaki tonlamayı konuşmayı kişiselleştirmek için önemli bir araç olarak görüyor. "Şifai nutuk bireysel işaret telepati dilinin genellikle bu özelliğe dayandığına inanıyordu. Ayanı izleyici görme ve isitme etkilenmesine sahiptir. Yazışmalar dinleyicide ve radyo dinleyicisinde yeterli parlak münazaracı karakter, ama sadece isitme etkilenmesi basit temelli bu buluşturma tesislerini kurmuştur. doğruluk mümkündür<sup>43</sup>. "

Bu, yalnızca radyodaki mevcut sesli konuşmadaki tonlamanın konuşan kişinin somut bir görüntüsünü oluşturabileceği anlamına gelir. Bu, radyo dramaturjisinde konuşmanın bireyselleşmesinde kelimenin rolünün azaldığı anlamına gelmez. Aksine, buradaki sesli konuşmada, kelimeler ve tonlama daha ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Bununla birlikte, bu durumda, kelime tonlama ile yönetilir, anlam tonlarını belirler. Ses, tını, müzikalite, akıcılık, telaffuz, konuşma ritmi, sözdizimi, aksanlar - tüm bunlar dinleyici üzerinde belirli bir izlenim bırakıyor ve onu karakterize ediyor. Radyo performanslarında, konuşmanın özgünlüğü, karakterlerin konuşmasını kişiselleştirmenin

ana yolu olan tonlamadan kaynaklanmaktadır. Kelime yapısı ve cümle türleri tonlama ile ayarlanabilir. Konuşmanın sözcükler aracılığıyla kişiselleştirilmesi, yalnızca radyo performanslarının yazılı metnine uygulanabilir ve sesli konuşmanın kişiselleştirilmesinde belirleyici bir rol oynamaz<sup>44</sup>. Tonlama pahasına tuzsuz bir şakayı anlamlı hâle getirme sürecini hatırlamak yeterlidir.

Bu aynı zamanda radyo programlarını dinleyenler için de geçerlidir. Dinleyici radyo şovunun karakterlerini göremediği için konuşmanın içeriğinden çok konuşmanın ses yönlerine daha fazla önem verir ve görüntüleri öncelikle tonlamalarıyla ayırt eder. Öte yandan, eserde bağımsız hareket eden radyo görüntüleri, kendilerini ancak konuşmalarıyla kontrol eder; tüm eylemlerini, hedeflerini ve karakterlerini, düşüncelerini ve duygularını sözler ve tonlama yoluyla ifade eder.

"İnsan sözcükleri anlam ve sestən oluşur. Anlamı dinlediğinizde, konuşmacıyı tanımazsınız, ancak sesi duyduğunuzda, konuşmacıyı hemen tanırırsınız." Öyleyse, burada belirli bir tonlamayla kendini gösteren herhangi bir görüntünün sesi, görüntüsü olarak kabul edilebilir. Örneğin; "Cemal Kalasi" radyo programının kahramanı Muradkhan, cesaretli ve kararlı bir adamdır. Oyuncu (M. Sheykhzamanov), görüntünün bu bireysel özelliğini ancak tonlama yardımıyla tamamen yeniden yaratabilir.

Dinleyici kararlı tonlamasını duyar duymaz, o görüntünün bireysel özelliklerini hayal gücünde canlandırır. Muradkhan'ın ömür boyu arkadaşı Parzad, uysallığı ile ayırt edilir ve bu karakter gerçek somut halini oyuncunun tonlamasında bulur (M. Novruzova). Çalışmanın başından sonuna kadar bireysel tonlamalarla ayırt edilirler. Örneğin:

P e r z a d. Algüller çocuğu da hareket ettirdi. Yarım Jamal

Kalesi'nde yaşam izi kalmayacak.

Muradxan. Kalacak! (duraklama) Jamal Kalesi'nin kalıcı sakinleri var. Büyük kuledeki yaşlı kartalı görüyor musun? Bu kasırgaya nasıl baktığımı görüyor musun? (iç çeker) Git, Suraya'yı buradan ara.

P e r z a d. Ne oldu?

Muradxan. Hiçbir şey değil! Git ara, bir kelimem var.

P e r z a d. Peki ne zaman hareket edeceğiz?

Muradxan. Git dedim! Suraya'yı buraya gönderin!

(I. Afandiyev "Cemal kalesi")

Burada, tonlama görüntülerini tanıtmanın yanı sıra, kendi çizgi filmleri karakterindeki en ince noktalarda kocasını ön plana çıkarır. Atalarının vatanından hiç ayrılmak istemeyen Muradkhan, kararlılığını ve gururunu, insanlarla teması kaybetme korkusunu ve endişelerini gizleyememesini gizlemiyor. Tonlamanın bu özelliği sinema ve televizyonun büyük planına benzetilebilir.

Karakterlerin fiziksel sesleri de onları dinleyiciye tanıtabilir. Bu nedenle, fonasyon alanındaki uzmanlar, insan özelliklerinin insan sesiyle belirlenebileceğine inanmaktadır. Seslendirme, tüm insan ses cihazlarıyla ilişkili fiziksel bir olgudur ve hoparlörün fiziksel özelliklerini tam olarak yansıtır. Genel fonasyon işaretleri - ses seviyesi, tını, aşırı ton, diksiyon vb. özünde, konuşmacının fizyolojik özellikleriyle ilgilidir ve zihinsel durumuna bağlıdır. Dolayısıyla sesin fiziksel özelliklerinin belirli bilgileri taşıdığı söylenebilir ve bunlardan yola çıkarak konuşmacı hakkında sonuçlara varmak mümkündür. Ancak bu bilgiler bağımsız değildir, dolaylı olarak ifade edilir ve bu nedenle tam olarak anlaşılabilir. Konuşmanın fonetik işaretlerinden biri olan tonlama yardımı ile konuşmacı hakkındaki bilgiler tam olarak anlaşılır. Çünkü her şeyden önce bilgi,

dilsel araçlar sistemine girer ve tamamen dilbilgisel bir karaktere sahiptir, yani kelime düzeni türünün gramer kategorisi ile birlikte geliştirilir ve kendini ifadenin yapısal bir bileşeni olarak gösterir. Tonlama ise iletişim koşullarına bağlı olarak konuşanın fiziksel ve psikolojik durumunu, ruh halini ve ifade ettiği tutumu yansıtır.

Bu nedenle, bir radyo oyun yazarı bir oyun yazdığında ve radyo yönetmeni onun düzenlemesi hakkında düşündüğünde, önce görüntüyü tanıtmalıdır. Oyun yazarı, görüntünün karakterini, psikolojisini yansıtan konuşma biçimini, "ilk malzeme" olan sözcükleri yansıtan sözcükler seçer ve kullanırsa, yönetmen tarzını ve tonlamasını, oyuncuda görüntünün karakterini belirleyen ses tonunu bulur. Sözlü konuşmanın etkisini uyandıracak şekilde okumaya çalışır. Böylece aktör, tonlamasını söylenen kelimenin tonlamasına uyarlar. Öte yandan, kişiselleştirilmiş tonlama, her bir görüntünün karakterini, psikolojisini, tavırını, dünya görüşünü ve hatta duygularını böylesine hassas bir şekilde ifade eder. Örneğin:

M u r t u z. Sister Rose, alınmayın, ama gerçekten, Zaki'nin demlediği çay nedir? Bu farklı bir dünya! ...

Z ə k ben. Kuşkusuz öyle.

M u r t u z. Hayır, ne de olsa bir insan her şeyi yaptığında ne yapmalıdır? Dürüst olmak gerekirse! ... Garip bir çay yaptınız (çay kurtuldu).

Z ə k ben. Bunu başka şekilde yapamam.

M u r t u z. Hey orospu çocuğu, bana mı söylüyorsun? Sanki işte değilmişim gibi ve bugün seninle tanıştım. Hayır kardeşim, senin gibi değil, benim gibi değil. Ayrıca özel yaratıcılığa, beceriye ve zekaya ihtiyacı var. O nedir? Hikmet mi? ... İhtiyarların sözleri olmadan haram malına

ne olacak? Bereket! Bir parça ekmek yiyeceğim ama dürüstçe yiyeceğim. Ölümle ne demek istiyorum?

(Anar "Yeşil araba").

Murtuz'u canlandıran oyuncu, tüm görüşmelerinde bu görüntünün özgünlüğünü koruyabiliyor. Konuşmasını ağırlıklı olarak sorgulayıcı tonlama ile kurar. Ancak, bu sorunun cevabı cevaplayan tarafından değil, kendisi tarafından verilmektedir. Böylece, bireysel tonlama eşliğinde böyle bir konuşma tarzı, görüntünün konuşmasını karakterize eder. Bu nedenle radyo dramaturjisinde yaygın olarak kullanılan tonlamayı bireyselleştirme, karakterize etme rolü büyüktür. Böyle bir tonlama, canlı bir konuşmadaki kelimelerin anlamını netleştirir. Doğal, gerçek seslerin birleşiminde ona eşlik eden duygusal tonların telaffuzu, sadece görüntünün duruma göre durumunu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda psikolojisini ve karakterini de ortaya çıkarır. Örneğin; yüksek sesli konuşmalar sırasında dinleyici T. Rustamov'un "Gökyüzünün Yıldızları" radyo programında "Plan battı! ..." ifadesini duyar duymaz, dinleyici sunum yapmadan konuşmacının Eşref olduğunu anlar. Çünkü oyuncu, oynadığı karakterin tonlamasını kişiselleştirerek sadece "Plan battı! ..." cümlesini yüksek sesle söylemekle kalmıyor, aynı zamanda "i" sesli harfini de genişletiyor ve böylece karakterin yapay heyecanını, samimiyetsizliğini ve yanlış endişesini veriyor. Ya da radyo oyunu "Like a Plane" ın (B. Vahabzade'de) yalnızca bir bölümünde "görünen" Ibish imgesi, belirli bir bireysel tonlama ile hatırlanır. Ünlü sahne ustası I. Osmanli, Ibish imgesi için o kadar gerçek ve eksiksiz bir tonlama bulmuştur ki, sadece karakterin karakteristik özelliklerini göstermekle kalmaz, aynı zamanda yazarın tutumunun en doğru parametrelerini de yansıtır:

Ve f ş bir n. Senin hakkında bu kadar garip olan ne amca?  
İ b i ş. Aman kızım, benim bir oğlum var, bir adamı düş-  
manın kapısına, arkadaşım kapısına götürüyor ... Ama bu-  
rası da benim evimdi.

Ve f ş bir n. Tabii ki ne dedi?

İ b i ş. Ve bunun gibi. Kızım Afshan, annen onu ta-  
nımıyorum. Sen büyümedin maşallah. Koca bir bilim insa-  
nıdır ve o da öyle. Ağzımı henüz sana açmadım mı? Ha-  
yır! Bu benim ilk ricamdı. Benim torunumdu. Söylemez-  
sem, bu çocuğa kendin yardım etmelisin. Akrabamın han-  
gi gün akrebe ihtiyacı vardı? Kuru bir kurban olmak mı?

Oyuncu cümlelerde "ve" alışkanlıklarını, kelimeler-  
de "a" ve "a" ünlülerini kendi tarzında telaffuz ederek ko-  
nuşmasına kibir dokunuşu katıyor. Öte yandan, görüntü-  
nün samimiyetini ve sadeliğini yansıtan etkileyici tonlama  
konturları seçer. En önemlisi konuşmasını diğerlerinden  
ayıran bu tonlama, görüntünün ifade etmediği veya ifade  
edemeyeceği başka fikirleri bile ifade eder. Bu bağlamda,  
Molla Farzali'nin yazar Elçin'in radyo oyunu "Yadigâr"  
daki (Hasan Abluj'un yönettiği) görüntüsü, tipik tonlama-  
sıyla daha fazla dikkat çekiyor. Nereye giderse gitsin  
güzel bir yemek görür görmez iştahını kontrol edemez ve  
"Doktor bana şunu söyledi ... dedi ..." veya meyvenin tadı-  
na bakmak istediğini "görür". Kısa alıntılar ve düşündü-  
rücü duraklamalar, Hürü Ayyubova'nın A. Aylisli'nin rad-  
yo oyunu "Yaşamdan Örüntüler" (yönetmen N. Yuzbas-  
hov) 'daki imajının tonlamasına özgüdür. Oyuncu, hüznü  
sesiyle savaşın tüm insanların kaderi üzerindeki ağır dar-  
besini tam olarak ifade edebiliyor. Görüntünün her za-  
manki fısıltısı bile söylemek istediklerini hüznü lirik  
tonlama yardımıyla canlandırıyor.

Kahramanların içsel ruh hâli nedeniyle, radyo performanslarının tonlaması psikolojisinde farklılık gösterir. Tüm karakterlerin bireysel özellikleri, ana fikirler genellikle tonlama ile ifade edilir. Bu nedenle, tüm karakterlerin bireysel olarak algılanma düzeyi ve kalitesi ve bir bütün olarak iş sadece kelimelere değil, aynı zamanda tonlamaya da bağlıdır. Bu, mikrofonun önündeki oyuncuya tonlamasına özel bir dikkatle yaklaşma görevini verir. Görüntünün iç dünyasını, çok yönlü etkinliğini ve hatta hareketlerini gerçekçi bir şekilde yansıtan doğru tonlama tonunu bulmalıdır. Bu tonlama yardımıyla karakterin "psikolojik" göstergelerini, görünüşünü, fiziksel işaretlerini "görebilmelidir. Rus radyo tiyatrosunun en deneyimli oyuncularından S. Birman şunları yazdı: Ve kahkaha tahrif edilmemeli, oyuncunun yoğun iç çalışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmalı. "(Govorit SSSR, № 7, 1935, s. 17) Bu, bir radyo dramasında oyuncunun sesinin gerçek bir karakter haline geldiği zamandır. Hayal gücümüzde tam bir hassasiyetle hayat bulmuyorlar, bu nedenle burada ahlaki karakterin bütünlüğü ön plana çıkıyor ve performanslarında özgül olmayan yöntemler kullanıyorlar. Dean, İtfaiyeci Anar'ın "Yol Arkadaşları" nda, Erkek, R. İsmayilov'un "Kardeşler Ülkesinde" teğmen albay ve radyo programındaki diğerleri. Bu imgeler kendilerini yalnızca konuşmalarıyla ifade ediyor. Ancak bu görüntülerin somutlaştırılmamış olması, bireysel olmadıkları anlamına gelmez. Diğer imgeler gibi, dinleyici tarafından bireysel sesleri ve tonlamalarıyla hatırlanırlar. Örneğin:

Ve k r ə m. Küçük bir hırsızlığın yakalandığını, büyük bir hırsızlık olmadığını kanıtladım.

M ü d i r. Hırsızlık hırsızlıktır, ne küçük ne büyük ... Ada, beni soydun! Ayın en az yarısını almak haksızlık olur.



Ve k r ə m. Yarısına ihtiyacım yok. Bunu al (parayı verir).  
M ü d i r. Ada, ne yapıyorsun? Cebinize koyun ... (kapıyı kapatır).

Ve k r ə m. Cebimi yaktı, paranı al.

M ü d i r. Ay cebin de mi yanıyor? Özgürlük yanar, cebin kendisi değil, kalp. (B.Vahabzade "Nargile").

Yönetmenin eserdeki imajı genelleştirilir ve aynı zamanda soyuttur. Ancak oyuncu, tonlamasıyla bu imgeyi dinleyiciye açıklar ve onun bireysel özelliklerini tanımlar. Bir yandan "ada" adresinde "a" ünlüsünü yükselterek, bir yandan kastettiğinin tam anlamını ifade ederken, diğer yandan tonlamasını muhatabın konuşmasından ayırmayı başarır.

Tüm bunlar, radyo dramaturjisinde kelimelerin ve duyguların anlamının yaşayan bir ifadesi olan tonlama konuşmasının bireyselleşmenin ana aracı olduğunu ve aktörlerin bunu herhangi bir görüntünün duygularını ifade etmek için kullandığını gösteriyor. Radyo tiyatrosunun oyuncularını ve yönetmenleri, tonlamanın bu eşsiz dilsel estetik potansiyelinden en iyi şekilde yararlanmalıdır.

Radyo performanslarının dilinin sözlü konuşma biçimindeki özgüllüğü, anlaşılabilirliği, ifade gücü ve etkinliği, her şeyden önce, sözdizimsel yapılarda kendini gösterir. Bu, sözdizimsel birimlerin seçimi ve kullanımının radyo dramaturjisinin dili için temel öneme sahip olduğu anlamına gelir.

Tonlamaya göre cümle türlerinin kullanımından bahsederken, hangi sözdizimsel birimin kullanımının birçok durumda yazarın bireysel stili olan oyun yazarıyla yakından ilişkili olduğu unutulmamalıdır. Örneğin; soru cümleleri B. Vahabzade, Anar ve R. İsmayilov, I. Afendiyev, S. Dağlı, A. Aylisli, Elçin, A. Salahzade, T. Rustamov'un radyo oyunları için karakteristik ise eserlerde

geniş yer kaplar. H. Seyidbeyli, J. Yusifzade, V. Musa, A. Hajiyev, F. Ashurov ve diğerleri. radyo oyunlarında anlatı cümlelerini tercih ederler. Bu nedenle, radyo gösterisi dilinin sözdiziminde oluşturulan cümle türleri artık tonlama ve yapı bakımından farklılaşmakta, giderek daha çeşitli hâle gelmekte ve farklı biçimler almakta ve birbirinden farklılaşmaktadır. Bununla birlikte, radyo dramaturjisinin sözdiziminde son zamanlarda ortaya çıkan yeni bir cümle türü - bileşik cümlelerin kullanılması - tüm yazarların karakteristiğidir. Radyo oyunlarının yazarları, bir cümlenin, içindeki kelimelerin kalitesi azalrsa, daha anlamlı, mecazi ve tonlamada daha zengin hale geldiğinin farkındadır; az sayıda kelime, birçok kelimenin işlevini yerine getirebilir. Bu nedenle yazarlar belli bir üslup amacı için ana cümlede yer alan kelime miktarını azaltırlar ve ondan çıkardıkları üye o cümleye yeniden eklenir. Böylece yeni bir cümle türü oluşur. Bu cümleler anlamsal olarak ilişkili olsalar da, tonlama bakımından farklılık gösterirler. Böylece edebi dilde cümle biçimleri evrimsel bir süreç geçirir.

Genelde parçalarına ayrılmış bir cümlenin iki tarafı vardır:

1. Bağlantı tarafı.
2. Katılan taraf.

Bağlantı tarafı ana taraftır. Aslında, katılan taraf, katılan tarafın bir parçasıdır. Bu tür cümleler, yapısal olarak eksik oldukları için genellikle eksik cümleler olarak adlandırılır. Birleştirilen üyelerin bir sonucu olarak ana cümledeki boşluk doldurulur. Düşünceler mecazi olarak formüle edilir, genelleştirilir, açıklanır, açıklığa kavuşturulur, onaylanır ve genel olarak somutlaştırılır. Örneğin:

Im r a n: Bir sürücü üç şeyi temiz tutmalıdır. Arabası, kalbi, adı. (A. Aylılı "Yaşamdan Örüntüler").

A l i : Saldırı yarın gerçekleşecek. Şafak.  
(S. Azeri "Son Sigara").

Böyle yapılandırılmış cümlelerde gerekli, standart dil normlarının ihlal edildiği anlaşılıyor. Aksine, cümlelerin böylesine parçalanmasının bir sonucu olarak figüratiflik, duygusallık artar, etki alanı ve estetik konuşma olanakları artar. Farklı varyantlarda ve üslup noktalarında kendini gösteren tamamlanmamış cümlelerin yaygın kullanımını, radyo dramaturjisinin dilinin basit sözdizimsel yapılarına yöneldiğini göstermektedir. Bu da türün sözdizimsel özelliklerini konuşma dilinin sözdizimine yaklaştırır. Aşağıdakiler ışığında, radyo dramaturjisinin dilinin sözdizimi hakkında aşağıdaki sonuçlara varılabilir:

a) Konuşma dilinde olduğu gibi, birçok durumda konuşmanın etkililiği, duygusallığı ve ifade gücü, sözdizimsel yapıların seçimine bağlıdır. Radyo dramaturjisi dilinin, esas olarak konuşulan dilin ve radyo konuşmasının özgül doğasının etkisi altında oluşan sözdizimsel özellikleri, sözlü konuşmanın normlarını belirlemede önemli bir dilsel faktör olarak hareket eder.

b) Sözlü konuşmanın en önemli kalitesi - ifadelerde ve anlamsal kombinasyonlarda fikirlerin tükenmesi, radyo performanslarının dilinin sözdiziminde de yansıtılır. Buradaki sözdizimsel araçlar sadece belirli bir fikrin ifadesine değil, aynı zamanda konuşma yapısının bütünlüğüne ve parçalarının bağlantısına da hizmet eder.

c) Basit cümleler, çoğunlukla anlamayı kolaylaştırmak ve olayların ve diyalogların dinamiklerini sağlamak için kullanılır. Bilgi yükü fazla olan görsellerin dilinde, metne herhangi bir ağırlık eklemeyen karmaşık cümleler, özellikle alt bileşik cümleler kullanılır.

d) Cümle yapısı için basitlik ve cilt için özlülük ana

koşullardır. İmgelerin uzun cümlelerle, özellikle de eş anlamlılıkla dolu olması, düşüncenin mantıksal yapısını ve duygusallığını bozarak anlamın anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

e) Bazen konuşmanın kişiselleştirilmesi, karakterlerin tonlamalarının farklılaşması, psikolojik durumların tam olarak yansıtılması ve en önemlisi anlatı, cümlenin bilgilendirici ve iletişimsel olarak kullanılması.

## BÖLÜM V

### RADYO TİYATROSUNDA YÖNETMEN VE AKTÖR ÇALIŞMAK

Dinleyicinin hayal gücünde silinmez izler bırakan parlak, akılda kalıcı radyo şovu, iş yaratıcı ekibinin ortak ürünü ve her şeyden önce yetenekli bir yönetmen ve duyarlı bir oyuncunun eseridir. Klasik tiyatronun her zaman oyuncular tarafından temsil edildiğine dair yaygın bir kanaat olduğu doğrudur. Bu nedenle, tiyatro eleştirmenleri bir oyun hakkında konuşurken genellikle "oyuncu oyunu" veya "yönetmenin oyunu" gibi ifadeler kullanırlar. Tabii ilk durumda, eserin fikrinin, yazarın fikrinin ve en önemlisi yönetmenin düşünmesinin oyunculukta daha çok (ve daha canlı) tezahür ettiği varsayılır. İkinci durumda, oyunculuk parlak ve dikkat çekici değildir, hiçbir şeyden farklı değildir; yani oyuncu bir tür yönetmen içinde "ölür". Aslında, radyo tiyatrosu da dahil olmak üzere modern teatral uygulamada, bu seçeneklerden hiçbiri kabul edilebilir değildir, çünkü bu yaklaşım, iki ana yaratıcı figürü birbirine düşürerek, oyunun karmaşık ve sentetik bir "ürünü" yaratarak oyunun genel estetik düzeyini zayıflatır.

Dramatik malzeme izin veriyorsa, şüphesiz en iyi seçenek bir "yönetmen-oyuncu" performansı yaratmaktır. Sadece iyi düşünülmüş, titiz bir yönetmen konsepti ve yüksek düzeyde profesyonel oyunculuk çekici bir performans yaratacaktır. Ancak bu başarılı tandem sayesinde, herhangi bir edebi malzeme yayında yüksek bir sanatsal seviyeye yükselir ve dinleyicinin estetik zevkini andırır. Oyuna matematiksel hassasiyete ve son derece profes-

yonel oyunculuga dayanan uyumlu yaklasim, herhangi bir oyunun yeni anlam tonlarini, farklı temaların derin katmanlarını hissetmenize, gizli yazarın kodunu şaşırtıcı derinlikle ortaya çıkarmanıza ve objektif analiz için ilginç yorumlama parametrelerine izin verir. Bir radyo şovunun oluşturulması için bu önemli noktaya dikkat etmek önemlidir. Bu nedenle, hem yönetmenin işini hem de radyo tiyatrosundaki oyunculugun inceliklerini ayrı ayrı ele almanın yerinde olduğunu düşünüyoruz.

### **Yönetmen, Radyo Şovunun Ana Yaratıcısıdır**

Görünmez bir sahnede mikrofon karşısında yapılan işin nasıl ve ne şekilde yapılması yönetmen açısından büyük bir beceri gerektirir. Tiyatroda ve sinemada olduğu gibi radyoda da yönetmenin temel görevi, verilen edebi malzeme temelinde uyumlu bir bütünlük ve belli bir sanatsal bütünlük ile bir radyo programı hazırlamaktır. Radyo tiyatrosu, yeni ifade fırsatları nedeniyle evrensel bir yaratıcı kişi olan yönetmen için bambaşka bir deneme alanı açıyor. Ancak, genel olarak drama sanatının bu alanında içerik zenginliği, belli bir ideolojik ve sanatsal yön, modernlik duygusu yönetmenlik sanatının temel değerleri arasındadır.

"Yönetmen kim?" Bu soruya herhangi bir şekilde cevap verilebilir ve bunların hiçbiri tartışmalı olarak kabul edilmez. Örneğin; sanatın sırlarına hâkim olan "yönetmenin herhangi bir tiyatronun kültürel düzeyinin, fikir taşıyıcısının ve düşünen beyninin bir göstergesi olduğu" (Tofiq Kazimov) gibi tiyatro yönetmeninin kimliği hakkında yaygın bir görüş var. Azerbaycan'da onlarca sahne yapımına hayat veren lirik-psikolojik tiyatro okulunun

kuruluşuna, gelişmesine ve oluşumuna büyük katkılar sağlamış güçlü bir sahne figürü olan yönetmenlik sanatına dair bu parlak fikirleri ispat etmeye gerek yok.

VI Nemirovich Danchenko, yönetmen mesleğinin temel özellikleri ve ayrıntıları hakkında yazıyor: "Yönetmen üç boyutlu bir kişidir:

1) Nasıl oynanacağını açıklayan bir aktör veya pedagoğ-yönetmen.

2) Oyuncunun bireysel özelliklerini ayna olarak yansıtan bir yönetmen.

3) Organizasyon müdürü.

Seyirci sadece üçte birini tanır, çünkü o her zaman görünürdedir. Her şeyde görülür; denge aşamasında, dekoratörün zihninde, seslerde, ışıkta, kitlesel sahnelerin yapısında. Bir ayna olarak oyuncunun niteliklerini anlatan ve yansıtan yönetmen, izleyiciye görünmez<sup>48</sup>. "Oyunun biçimine bağlı olarak farklı partilerin iç oranlarının değişebileceği açıktır, ancak temel her zaman güçlü olmalıdır.

Yönetmenin işinin tüm süreci - fikirden gerçekleştirilmesine kadar - sorumlu ve acı verici bir yoldur. Radyo programını düzenleyen yönetmenin konsepti ne olmalı? Hangi noktaları kapsamalıdır? Tabii ki, yönetmen her şeyden önce oyunu kağıt üzerinde "görebilmeli". Yönetmen yaklaşan performansı sahnenin özgüllüğünde eylem hâlinde görebilirse, tam olarak ne yapacağını kendisi belirleyecektir. Edebi malzeme bir yönetmen için temel bir öneme sahip değildir. Radyo yönetmeni hem tiyatrodan oynanmış olan oyunu yönetiyor hem de orijinal radyo oyununu çalıyor, herhangi bir edebi eserin havadan versiyonlarını hazırlıyor. Ama bu sefer radyo tiyatrosunun yönetmenidir. Yüzyıllar boyunca tiyatro, var olan temel dramatik ilkeler tarafından yönlendirildi. Ama tiyatrodan

çalışmış olan bu yönetmen, bir radyo ortamında sahnenin temel kurallarını uygulayabilir mi? Her şeyden önce, malzemenin yorumlanması, tür ve ölçeğin tanımı, icracıların seçimi, dramatik görevlerin çözümü, karakterler ve çatışmalar, oyun fikri, yön - tüm bunlar radyoda "temiz bir şekilde" yapılır. O halde tiyatrodaki bir yönetmenin yapması gereken işin başındaki neyse, radyo tiyatrosunda da aynı şekilde yapılmalıdır.

Yönetmenin çalışmasının ikinci ana nüansı, radyo şovunu "görme", yani işi bir bütün olarak hayal gücünde çalabilme becerisidir. Aslında, radyo yönetmenliğinin ruhu, herhangi bir işi önceden duyma ve hissetme yeteneğidir. Uzun süredir radyo sanatçılarının, yayınlanacak bir oyunun unsurları önceden duyulmazsa, radyo yönetmeninin düşüncelerinin asla gerçekleşmeyeceğine inanmaları tesadüf değildir. Bu, radyo yöneticilerinin yalnızca geniş bir bakış açısına değil, aynı zamanda herkesin becerilerini tanımlayan yaratıcı becerilere sahip olması gerektiği anlamına gelir. Ama yönetmenin düşüncesi tam olarak ne anlama geliyor ve genel olarak özü nedir? Sanat armatürlerinin tecrübelerinden hareketle bu soru şu şekilde cevaplanabilir: Yönetmenin düşüncesi, görme fikri, bir fikrin figüratif algısı, ilk aşama biçimini ifade eden bir kavramdır. Yaratıcı konularda bilgiçliğe yer olamaz. Düşüncenin oluşumu yaşayan bir süreçtir. Öyle akıcı bir süreç ki, her yönetmenin tarzında farklı şekillerde karşımıza çıkıyor ve her performansta kendini farklı şekilde gösteriyor.

Radyo sanatında yönetmenlik sanatının temel gerekliliklerinden biri, yaşamı canlı görüntüler ve sıklıkla değişen dinamik olaylarla yansıtmaktır. Yönetmen burada da radyo oyununu kendi yorumuna göre yorumluyor, oyunun tüm unsurları arasında organik bir bağ oluşturuyor; rad-



yonun sınırlı yetenekleri, yaratıcı ekibin (oyuncu, besteci, ses yönetmeni ve kameraman, editör vb.) ortak çabaları. Yönetmen ayrıca oyunun türünü ve görünümünü, sahnenin ölçeğini, ritmini, karakterlerin "ses görünümünü", sesli bir görüntü yaratmanın nüanslarını, diyalogların ritmini vb. anlatıyor. Yönetmen, oyuncunun eserlerini, müzik parçalarını, ses tasarımını, geçişleri kısaca oyunun tüm unsurlarını düzenler ve birbirlerine uyarlar.

Yönetmenin düşüncesi de radyo tiyatrosu pratiğinde belirleyici bir faktördür. Burada işin doğası ve fikrinin aksine bu düşünce farklı konturlarda ortaya çıkar. Örneğin; R. İsmayilov'un radyo oyunu "In the Land of Brothers" çoğunlukla dramatik bir kahramanlık tonuna sahip. Bu nedenle, yönetmenin düşüncesi, koşullardaki sık ve sert değişikliklere dayanır. Oyunun dramatik doruk noktasını oluşturan tüm sahneler, savaşçı yurtseverler olan faşist fantazmagorinin kendiliğinden faaliyetlerinden başka bir şey değildir.

Anar'ın ilginç ve dinamik radyo oyunu "Yeşil Makine" yi dinlediğinizde, bunun tamamen farklı bir oyun, farklı bir yazar ve farklı bir ortam olduğuna ikna olacaksınız. Bu nedenle, dil kavramının ifade edilme biçimi, üslup büyük ölçüde değişir. Yönetmen zaten tamamen farklı bir imaj sisteminin, farklı bir yazarın tarzının etkisi altındadır.

Farklı işlere yön veren tanınmış radyo yönetmenlerimizin hem detaylı hem de kısaca ifade ettikleri birçok yönetmen kavramı var. Ancak tüm bunların kilit bir yönü var: Oyunun figüratif duygusu ve dinleyicinin olayların gerçekleştiği atmosferi algılamasındaki sanatsal yankı.

Uzun yıllardır ilginç radyo programları hazırlayan

tanınmış yönetmen Nazım Yüzbaşov, bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etti: "A. Aylılı, yayın ofisimize " Bu Köyden Tren Geçti "adlı radyo oyununu sundu. Yönetmen Ziyafat Abbasov'un çalışmasını psikolog olarak okuduk. Bizim için tüm yapının iç dünyası, işin ana fikri ve nasıl ileildiği ile belirlenir. Araştırmamız psikolojik drama tarzını şekillendirdi: Biçimin genelleşmesi, hızlı ritim, "resimlerin" ve diyalogların sık sık değiştirilmesi, lirik melodilerin ve ses efektlerinin aktarılması, görüntülerin kontrastı, kontrastların parlaklığı. Hepsi bu ölçüde doğru ve anlamlıydı. Yorum yapmaya gerek yoktu. "

Böylece, bir radyo çalışması, her şeyden önce, esinlenmek istediği eserin fikrinin, konseptinin tanımıyla başlar. Sonra yönetmen genel atmosferi, ana bölümleri, ölçükler ve fikri genel yemeğe olduğu kadar dinleyiciye de aktarır. Masasına hizmet edecek araçlar arıyor. Ardından oyuncu seçimi, yoğun provalar, müzik düzeni vb. başlar. Tiyatro geleneğine hâkim, drama kurallarına bağlı, aynı zamanda radyo tiyatrosunun dil ve estetik yasalarını bilen yönetmenlerin etkin arayışları sonucunda Azerbaycan radyosunda güzel radyo gösterileri yayınlandı ve radyo tiyatromuz kendi yönetmenlik okulunu yaratabildi. Tiyatro tarihimizde isimleri yazılı olan M. Mammadov, R. Kazimovski, A. Alakbarov, T. Ismayilov, S. Turabov, Z. Abbasov, H. Abluj, Z. Nematov, R. Abdullayev, N. Yuzbashov, M. Bashirzade gibi yetenekli yönetmenlerin çalışmaları sayesinde, o okulun gelenekleri bugün hâlâ yaşıyor.

## **Performans Üzerine Çalışmanın Özellikleri**

Bir yönetmen fikrini bir radyo tiyatrosunda nasıl ve ne şekilde gerçekleştirir? Bu benzersiz sürecin teatral sah-

ne çözümünden farkı nedir? Bu soruları cevaplarırken öncelikle yönetmenin manevra yapma, dramatik çatışmalar yaratma ve radyo tiyatrosundaki sorunu çözme kabiliyetinde herhangi bir kısıtlama olmadığı unutulmamalıdır. Radyonun düzeninin büyük avantajları vardır - kaydetme ve düzenleme yeteneği. Radyo tiyatrosundaki süreci film yapım sürecine yaklaştıran, geleneksel sahne ve tiyatro estetiğinden uzaklaştıran kurgu çalışmasıdır. Ancak, bu fırsat aynı zamanda yönetmenin işinin doğası gereği radyo performanslarını hem sinema hem de tiyatro gösterilerinden ayırıyor.

Bir radyo tiyatrosu için anlık bir doğaçlama yakalamak, tüm performansı bu doğaçlamalar dizisine uyarlamak mümkündür. Ancak bazen iyi provalarda oyuncular o kadar özgürce, kolay oynarlar ki, performans sırasında gözlemlemek imkânsızdır. Tiyatroda provalar yapılır ve oyun her seferinde yeniden yaratılır. Radyo ise, mikrofon bağlandığında prova sırasında başarılı doğaçlama anını yakalama gücüne sahiptir.

İlk radyo performansları ağırlıklı olarak tiyatrodan oyuncuların katılımıyla hazırlandığı için provalar uzun sürdü. Tiyatro deneyimi açısından pek çok sorun çözüldü. Prova döneminin nasıl düzenlendiği gibi ana konuda tiyatronun etkisi hissedildi. Mümkün olduğunca çok antrenman yapmak doğaldı. Ancak yavaş yavaş radyodaki gösterinin zamanlaması ve teknolojisinin farklı olduğu anlaşıldı. Radyoda geniş deneyime sahip yönetmenler, konunun provaların sayısında olmadığı, tiyatronun kanunlarının radyoya olduğu gibi aktarılmasının haklı olmadığı sonucuna varmışlardır. Bu nedenle, radyo tiyatrosundaki provaların hem süresi hem de aşamaları kısa sürede kısaltıldı.

Ünlü Robert Bresson, sinemanın ne olduğunu bir defa-

sında "üç kez doğmuş bir nesnedir", yani film beyinde doğar ve kağıda aktarılır diye açıklamıştır. Karakterlerin, canlı varlıkların ve nesnelere yardımıyla onu diriltiyorsunuz, aynı zamanda onları kasete kazıyarak öldürüyorsunuz ve son olarak üçüncü doğum ... Kasete kazdıklarınız; ses ve görüntü, tek bir sistemde birleşip birden hayatını yaşamaya başlıyor. Aslında aynı şey mikrofonun önüne yazılan radyo oyunları için de söylenebilir. Burada da iş fikri beyinde doğar ve benzer yaratıcı süreçler gerçekleşir. Edebi eserlerin sahnelenmesinde (hazır metinler) durum değişir ve burada radyo tiyatrosu yönetmeni sahne geleneklerinden yararlanmak zorundadır.

Burada tiyatrodaki olduğu gibi belirli aşamalarda bir radyo şovunun hazırlanmasından bahsediyoruz. Doğal olarak daha önce bahsettiğimiz provadan önce yönetmen ilk olarak senaryodaki metni okur, oyunun fikrini belirler, dramatik süreci çözer ve yazarın düşüncelerinin uygulanması için bir plan yapar. Yönetmen, hazırladığı radyo programına başarılı ve dramatik bir çözüm bulmak için planın yapısıyla ilgili aşağıdaki önemli sorulara dikkat etmelidir:

1. Oyundaki durum açıkça anlatılmış mı?
2. Çalışmanın ana fikri, ana "sorun" nasıl sunulur?
3. Seçilen bölümler dinamikleri ilerletmek için yeterli mi?
4. Çatışma dinleyiciye çekici geliyor mu?
5. Her şey oyunun dramatik çözümü ile bağlantılı olarak düşünüldü mü?
6. Oyuncunun sesleri karakterlerle uyuyor mu?
7. Karakterleri, olayları ve mekanı tanımlayan ses kartları yerinde mi?

Bu soruların yol açtığı sorunları çözdükten sonra oyuncular stüdyoya davet ediliyor. Metin yönetmen ve oyuncuların önünde bir kez okunur. Daha sonra oyun araştırılır, ana soru belirlenir: Eserin ana fikri nedir, oyun ne için yazılmıştır, ne tür insanlar onun kahramanlarıdır, birbirlerine nasıl davranırlar? Roller daha sonra oyuncular arasında dağıtılır ve birkaç gün sonra radyo stüdyosunda bir kayıt tarihi belirlenir.

Görünüşe göre radyo tiyatrosunda sahnede olduğu gibi uzun provalar yok ve kayıt gününde eser şu aşamalara ayrılıyor:

1. Aşama; doğrulama okuması. Oyuncular mikrofonun önünde bölümü daha canlı hâle getirmeye çalışıyor. Birbirlerini ilk kez duydukları için, ilk test egzersizi sırasında çok fazla iç gerilim gerekir.

2. Aşama; yönetmen, karakterlerin eylemlerini gerekçelendirme açısından sahneyi oynayan oyuncularla tartışır. Birlikte, görüntülerin eylemlerinin daha derin psikolojik motiflerini ortaya çıkarmaya çalışırlar. Aynı zamanda, yeniden yazma yok, "inceleme" yok, sadece bireysel bölümlerin anlamı ve kavramı var.

3. Aşama; bölümler tekrar oynatılıyor - zaten bu sefer kasette. Artık rakipler ne için ve neden oynadıklarını tam olarak biliyorlar. Ama nasıl? Bu, daha önce olduğu gibi, birçok yönden her iki taraf için beklenmedik bir durumdur. Oyuncular, kaydın devam ettiğini bildikleri için doğaçlamalara olabildiğince zarar veriyor. daha özenliler. Bu aşamada sanki her kelime, tonlama yeniden doğar.

4. Aşama; bir tür sonuç olan bu aşamaya nadiren ihtiyaç duyulur. Yönetmenin görüşüne göre sahne gerekli fikri yeterince doğru ifade etmiyorsa, o zaman bu aşamaya ihtiyaç vardır. Bu olduğunda yönetmen ve oyuncular ka-

seti birlikte dinler. Bir bölüm başarısız olursa tekrar oynatılır ve kaydedilir. Ancak bu durumda herhangi bir fikrin kural olarak anlamını düzeltmeyi başaran yönetmen, oyuncunun icra özgürlüğü açısından çok şey kaybeder. Bu gibi durumlarda, yönetmen aynı başarısız bölüme geri döner, böylece oyuncular bağımsızlıklarını yeniden kazanabilirler.

Bazen oyuncular radyo stüdyosuna gelir ve yönetmene sorar, "Ne çalacağız?" Yönetmenin bu soruya kesin bir cevabı olmalı, aksi takdirde bilinmeyen bir durum ortaya çıkacak, "kolektif oyunculuk yönetmenliği" başlayacak ve bu da her zaman kötü sonuçlara yol açacaktır. Bu nedenle, cevap her zaman kesin ve kısa olmalıdır. Radyo tiyatrosunda oyuncu uzun sohbetlerden yorulmamalıdır. Antrenmana hemen başlanabilecek şekilde hazırlanmalıdır. İyi bir yönetmen öncelikle oyunda "oynayacak" oyuncularını oyunun konusu ile tanıştırmalı, rollerini tanımlamalı ve oyundaki dramatik nüansların anlamını ortaya çıkarmalıdır. Kendi içinde, doğru ve kısaca. Oyuncuların istedikleri kelimeleri, ipuçlarını eklemesine veya gereksiz kısımlarını kaldırmasına izin verir. Ancak, bir yönetmen oyuncularla buluştuğunda, hiç "aramamalı". Aksi takdirde oyuncuların özgürlüğünü elinden alamayacaktır.

Bir radyo tiyatrosunda gerçek bir yaratıcı başarı, ancak yönetmen, oyuncularla buluşmadan önce planı temelinde oyunu hayal gücünde oynamaya devam ederse ve nasıl ses çıkardığını duyarsa mümkündür. Müzik bestelemek ve sadece içsel bir duygu ile duymak mümkünse, neden bir sonraki performansı çalmayalım ve duymayalım? Elbette mümkün. Basitçe ifade etmek gerekirse, metnin üzerine (senaryonun çalışma versiyonunda) gerekli "notlar" yerleştirilmelidir; yani oyuncunun görevleri, perfor-

mans tarzı, konuşmasının tonu, temposu ve ritmi önceden bilinmelidir. Çünkü bir radyo oyununun kompozisyonu, tüm unsurların tam oranından oluşturulur. Doruk noktası, gelişme, tempo ve ritmin değişimi, duygu, müzik ve sesin etkileri kısacası her şey yerinde olmalı. Sadece tüm bunların sentezi dinleyicide bir "bütünlük" duygusu uyandırır. "Dürüstlük", bitmiş radyo şovunun ve yönetmenin içsel bir hisle izlenen düşüncelerinin tam olarak gerçekleştirilmesi anlamına gelir. Ama bir yönetmen kendi içinde nasıl bir "bütünlük" duygusu yaratabilir? Bunun için hangi "not işaretleri" önemlidir? Bu soruları yanıtlarken deneyimli radyo yönetmenleri, oyuncularla çalışırken bir kısayol bulunursa, bu sorunun basit ve net bir şekilde çözülebileceğine inanıyor. Bunun için öncelikle yönetmenin bir "puanı" olması ve her şeyin o puanda hak ettiği yeri alması gerekir. Bu durumda, oyunu bir mikrofonun önünde oynatma işlemi tesadüfi olmaktan uzak olacaktır. Oyunu manyetik bir kasete kaydederken senaryo ile birlikte yönetmenin skorunun bir sayfası konsola yerleştirilmelidir. Yönetmen, oyunun tüm yapısını ona bir defada bakarak görselleştirebilmelidir. Kaydedilen bölümün kayıt süresinin önceki ve sonraki bölümlere karşılık gelip gelmediğini kontrol etmek için tüm senaryoyu kaydırmaya gerek yoktur. Yönetmen, o bölümün yerini, oyunun genel yapısında, yani kompozisyon zincirinde önemli bir unsur olarak açıkça görmelidir.

## **Mikrofonun Önündeki Oyuncu**

Tiyatro dünyasında yaygınlaşan "bir oyuncunun yarattığı canlı bir imge, tiyatro sanatının ve performansın tacıdır" ifadesi radyo tiyatrosunda daha parlak bir anlam

kazanıyor. Çünkü radyo şovu, iyi bir oyuncu için kelimenin tam anlamıyla geniş yaratıcı ufuklar açıyor. Burada "iyi" kelimesini kullanıyoruz çünkü belli bir zekası ve yaratıcı deneyimi olmayanlar için radyo tiyatrosu karanlık bir dünya gibi görünebilir, ancak sesi ve mesleki becerileri ile yetenekli bir oyuncu bu dünyayı ve dolayısıyla dinleyicinin hayal gücünü güçlü bir şekilde aydınlatabilir. güce sahip. Sahneden farklı olarak, bir radyo oyuncusu için görünüş önemli değildir, kendini ifade etmenin tek yolu ses tir<sup>49</sup>. Oyuncu sesiyle hareket etmeli, sevinmeli, kaşlarını kaldırmalı ve şaşırmalı, bir şeye sevinmeli, üzülmeli, farklı durumları abartmalı, görüntünün iç dünyasına girmeli, onun tam bir portresini çizmelidir. Burada oyuncunun yarattığı görüntü, sesin tonlarına ve bu sesi kullanabilme yeteneğine göre değerlendirilerek, eserin genel içeriği ve fikrin yönünün izleyiciye aktarılmasına hizmet eder.

Ölümsüz aktörümüz Alaskar Alakbarov, radyo tiyatrosunda sesin önemini, sesle kuyumcu olarak çalışmanın önemini, her cümle üzerinde ne kadar hassas çalıştığımızı vurguluyor: "Bana öyle geldi ki tiyatrodaki hayat sonsuzdur. Ama sonsuz olduğu için asla bitmeyeceksin Buna ancak gösteriler radyoda çekildiğinde inanmaya başladım. Nitekim radyo kasetleri sahne sanatlarımıza ölümsüzlük kazandırdı. Radyodaki rolüme sinemadan daha çok değer veriyorum. Çünkü herkes her an radyo dinleyebilir. Bir film izlemek için sinemaya gitmelisiniz. Radyo için "Vagif" yazdığımızda her kelimeye çok çalıştık... Sonuçta bu oyunun yarınları olmayacaktı, o oyunla bugünün hatalarını yenilemiş, yanlış bir denge ve bir yanlış düzeltmiş olursunuz. Teyp yazmanın böylesine mucizevi bir güce ve korkuya sahip olduğunu radyo performanslarında duydum. Bizi, sanatımızı, tiyatromuzu, sahnemizi canlı tutan radyo



çok yaşa! " Bu sözler ünlü aktör Alaskar Alakbarov tarafından 1958'de yaptığı radyo konuşmalarından birinde söylendi. Büyük sahne ustasının, radyo ve tiyatronun sanatı canlı tutma gücünün yanı sıra mikrofon önünde oyunculuk yapmanın benzersizliğini ve sorumluluğunu vurgulaması tesadüf değildi. Sahne ve sinema filmlerinin yanı sıra radyo programlarında da pek çok parlak, akılda kalıcı görüntüler yaratan güçlü sanatçı, oyuncunun "görünmez" tiyatrodaki benzersiz rolünü ve misyonunu açıkça gördü. Daha önce bahsettiğimiz radyo tiyatrosunun özellikleri de mikrofon karşısında oyunculuk yapmanın özünü karakterize ediyor. Elbette bu özellik, oyuncu için sahne, film ve televizyondaki davranıştan farklı bir dizi başka önemli gereklilik ve koşulları da empoze ediyor.

Oyuncu canlı bir sanat biçimiye, oyuncunun oyunu ön planda olmalı ve birçok ve çeşitli ifade araçları arasında lider bir konumda olmalıdır. Oyuncunun oyunudur, işinde somutlaşan yaşayan imge, oyun fikrini taşıyan ve ifade eden ana faktördür. Hem oyun yazarı hem de yönetmen, onları heyecanlandıran ve ilham veren düşüncelerini oyuncu aracılığıyla izleyiciye aktarabilir. Bilinçli, anlayışlı, anlayışlı ve duyarlı bir oyuncu yönetmenin ilk yardımcısıdır. Yaşayan bir kişi, bilinçli sanatçılar olarak düşünülmemelidir. Yönetmen, oyuncunun eylemlerini, izlenimlerini ve düşüncelerini onun için fiziksel ve ruhsal bir öğrenci haline getirmeye çalışmalıdır. Cansız ve korkusuz bir oyuncu, yaşayan sanatın talep ve ihtiyaçlarını karşılayamaz... Böyle duygusuz, cansız, inisiyatif almamış bir oyuncunun "kör" ve "tarafsız" oyunu kalp atışından ve heyecandan mahrum kalabilir.

Herhangi bir radyo programı, içeriği, özü ve mantığı yakından bağlantılı olan dramatik bir yaşam olayları zin-

cirinden doğar. Radyo görüntüleri ve karakterleri, dramatik çatışma ve anlamları farklı sahnelerde oluşturulur ve ortaya çıkar. Oyun fikri, sahnede gösterilen olayların toplamından ve sonucundan doğar ve izleyiciye ulaşır. Aynı zamanda sahne etkinlikleri yaratan ve sahnede çalışan bir oyuncu. Doğal ve canlı oyunu, olaylara ve görüntülere bilinçli ve organik yaklaşımı, performansın kalitesine ve yönetmenin çalışmalarının etkinliğine katkıda bulunuyor. Ne sanatçının dekoru, ne bestecinin müziği, ne de hiçbir şey, hiçbir şekilde, hiçbir etki bu yardımın yerini tutamaz. Burada malzeme edinme, birikmiş deneyim ve tabii ki doğaçlama yapma becerisinden bahsediyoruz. Oyuncu sesini "gösterir".

Hem sahnede hem de radyoda bir yönetmenin çalışmasının en önemli yönlerinden biri, oyuncuların seçimidir. Çalışmayı radyoda yönlendirme süreci ile aynı zamanda, olası sanatçıların seçimine de dikkat edilir. Yönetmenin düşünce konturları netleştikçe karakterler de netleşiyor. Karakterler daha yüksek sesle ifade edildiğinden radyo yönetmeni bu konuya özellikle dikkat etmelidir. Yönetmenin zihninin ve yaklaşan radyo şovunun esnekliğinin ayrılmaz bir parçası. Radyo tiyatrosunda oyuncu ve sesi çok önemlidir. Çünkü aktörün sesidir, inceliğe, hayal gücünde herhangi bir imajı hayata geçirmesine izin verir. Her şeyden önce radyo programında güzel ve net "sahneler" yaratır, böylece dinleyiciler her şeyi hayal edebilir. İkincisi, bireysel oyunculuk tarzı ve oyuncunun yaratıcı olanaklarla manevra kabiliyetidir.

Dinleyici hiçbir şeyi "gözden kaçırmaz". Oyunu dinleyenler, tınıdan sesin kalitesine kadar her şeye dikkat ediyor. Radyo tiyatrosunda oyuncunun işi tamamen farklı bir bağlamda gerçekleşir. Bu ilk bakışta kolay görünüyor

çünkü rolü ezberlemeye gerek yok. Sanatçının burada oynaması için herhangi bir sahne, kostüm, ışıklandırma veya diğer tiyatro ekipmanlarına gerek yoktur. Ancak, oyuncunun tiyatro ve sinemada bir oyun sahnelemesine yardımcı olan, dramatik bir karakter ve sahne yaratmasını kolaylaştıran tam da bu dışsal yönlerdir.

Radyo oyuncusu tiyatro ve sinemada sahip olduğu destekten yoksundur. Radyodaki tek ifade biçimi sesi ve diksiyonudur. Oyuncu tarafından yaratılan görüntünün karakteri bu şekilde dinleyiciye iletmeliyim. Sanatçı, radyo stüdyosunun dört duvarı arasında yarattığı görüntünün hayatına girmeli, onunla sevinmeli ve heyecanlanmalı, iç yaşamını sakın ve inandırıcı bir şekilde ortaya çıkarabilmelidir. Ayrıca, olayların gerçekleştiği ortamın gerçekliği izlenimini vermek için oyuncu, hayal gücünün gücüyle hayranlarının "ses oyununa" katılmalıdır. Mikrofona bakan oyuncu, tiyatrodaki gibi bir sahne oyunu oynamaz ve tiyatrodaki diğer yardımcı ifade araçlarından - hareket, yüz ifadeleri, jestler vb. büyüyemez.

Mikrofonun önünde oyuncunun ana silahı sestir. Bu ses çalındığında oyuncunun tüm hareketleri, kalbinin atışı sanki mikroskop altındaymış gibi oluyor. Radyo performanslarında duyulanlar da göz önünde canlanmalıdır. Bu nedenle, tüm aramaları - tını ve karakter aramayı dahil etmek gerekir. Mikrofon, sesin tüm nüanslarını, tüm tınıları, kahkaha tonlarını, fısıltıları, çığlıkları, boyut özelliklerini mükemmel bir şekilde iletir. Radyoda duraklamalar bile duyulur.

Oyuncunun radyo tiyatrosundaki rolü üzerine çalışması, metnin analizi, karakterlerin iç dünyasının incelenmesi ile başlar. Görüntünün ses düzeni de bu yoldan geçer. "Ses makyajı" radyo sanatında da aynı amaca hizmet eder:

Görünmeyi hayata getirir. Radyo, oyuncuya kendisini her şekilde ifade etme fırsatı verir. Görev açıktır: radyo dinleyicisine görünmeyen şeyi hayata geçirmek! Mikrofon, oyuncunun ses kalitesi açısından da paradoksal yönleri sahiptir. Örneğin; bir kayıt cihazında uyumayan bir insan sesi var. Aksine sahne için sesi zayıf olan oyuncu, radyo mikrofonunun önünde çok iyi "çalışıyor". Bu, sesin de göz kadar çok şey söylediğini bir kez daha doğrular. Bu nedenle, öncelikle icracı, telsizin özelliklerini dikkate alarak metni kontrol edebilmeli ve mikrofona uyarlayabilmelidir. Metni iyi okumak ya da bunu ya da o sahneyi iyi oynatmak için yeterli değil, mikrofonla çalışmayı öğrenmeniz gerekiyor. Radyo gösterisinin devam ettiği koşullar sırasıyla dramatik kelimenin sunumunu değiştirir. Burada her kelimeye bir kuyumcu gibi davranmak, onu cilalamak gerekiyor. Radyo programı, izleyicinin görüntünün iç dünyasını tam bir çıplaklıkla izleyici önünde göstermesini gerektirir.

Mikrofonun önünde bir görüntü oluşturan bir aktör, radyo dinleyicisinin dikkatinin odak noktasının, yazılı konuşmanın aksine daha canlı olan sadece sözlü söz olduğunu unutmamalıdır. İki yüzyıl önce, büyük Fransız aktör Benoit Constance Corklen'in okuyuculara, anlattığınız kişinin satırlarını diksiyonları ve sesleriyle okumalarını tavsiye etmesi tesadüf değil.

Sözlü ustalar, insan konuşmasının ritmik ve melodik zenginliğinin farkındadırlar; tını, ses tonu, tempo, duraklama, mantıksal vurgudaki değişimin sadece konuşmacıya değil aynı zamanda konuşan kişiye, özellikle konuşmacıya da bağlı olduğunu bilirler. Bir radyo programında, her oyuncunun atmosfere uygun olarak kendi performans tarzı, içeriği ve konuşma tarzı olması gerekir. Bu anlamda

nl oyuncu Samandar Rzayev'in gri çok karakteristik. Dedi ki: "Bir radyo programında sahnede kendini haklı çıkaran acımasızlıklara izin verilmediğine inanıyorum, çünkü yanlış pathos dinleyicinin hayal gücünde yanlış görüntüler yaratır. Bu nedenle, oyuncu mikrofonun önünde her zaman samimi ve doğal olmalıdır<sup>50</sup>."

Her sanat türünün kendine özgü yönleri vardır. Koulsallık, nispeten geç bir sanat formu olan tiyatro, sinema ve televizyonda tamamen farklı bir Şekilde kendini gösterir. Televizyondan çok önce yaratılmış olmasına rağmen, radyo tiyatrosu oyunculuğunun kendine has özellikleri ancak son 15-20 yılda kendini göstermeye başladı. Modern hassas mikrofonlar, oyuncuyu teatral alışkanlıklarını bir kenara bırakmaya ve onun için büyük yaratıcı fırsatlar amaya zorlar. Bu anlamda radyoda ve sahnede ölümsüz performanslar yaratan ünlü yönetmen Profesör Mehdi Mammadov'un tiyatro, sinema, radyo ve televizyonda oyunculuğun özelliklerine ilişkin görüşleri karakteristiktir. Tüm dram türleri arasında radyonun geç oyunculara yaklaŐımında daha ilerici olduğuna inanıyordu. Azerbaycan sahnelerinin ustalarının burada parlak ve akılda kalıcı görüntüler yaratması radyo ve radyo tiyatrosunun oyunculara sunduğu geniş imknların sonucudur. Bu liste Hasanağa Salayev, Samandar Rzayev, Hasanağa Turabov, Mahluga Sadigov, Mirvari Novruzova, Fuad Poladov, Rasim Balayev, Sayavush Aslan, Yashar Nuri, Haji Ismayilov gibi sanatçıları içermektedir.

### **Düzyazı Eserlerinin Radyo Sahnelemesi**

Düzyazı eserlerinin sahnelenmesinden bahsederken, popüler bir edebi tür olan öykülerin radyo versiyonlarının

oluşturulmasına özel önem verilmelidir. Hikâyenin hacmi ve kısa olması, olay örgüsünün özlü olması, az sayıda karakterin yanı sıra yazarın kelimelerde çok şey söyleme arzusu, radyo için hikâyenin gelişmesinde bazı avantajlar yaratır. Bir hikayeyi diğer türlerden ayıran en önemli şey, hızlı anlaşılması, kısa bir ara içinde dinamik tahtalarla ciddi konulara değinmesi, yazarın görüşünü okuyucuya (ve dinleyiciye) iletmesidir. Diğer bir deyişle, öyküdeki olay örgüsünün özlü olması, metnin anlamsal zenginliği ve bağlamın yanı sıra alt metnin okuyucuya hızlı bir şekilde iletilmesi yönetmen için iyi bir fırsat yaratır. Bu nedenle, bazen bir kısa hikâye, tüm bir filmin veya tiyatro performansının dramaturjik materyali haline gelebilir. Bu nedenle, hikayenin sahnelenmesinde önemli olan noktayı duy-mak, eylem durumlarında ve görüntülerde ifade edebil-mektir<sup>51</sup>.

Genellikle, radyo pratiğinde bir hikâye anlatmanın aşağıdaki kolay yolları seçilir:

1. Durumu açıklayın.
2. "Sorunu" (ana içerik) tanıttın.
3. Kilit durumları koordine edin.
4. Görüntüleri tanıttın.
5. Sorunu çözün.

Elbette bazı hikâyeler birbiriyle çelişen anlar, gizemli ve eksik konuşmalar ve harika olaylar içerebilir. Kural olarak, bu bir noktaya sahip ve daha çok bir TV dizisine benzeyen bir dizi hikâyede gerçekleşir. İlginç hikâye, büyük sorunların yanı sıra küçük kişisel çatışmaları da içeriyor. Her hâlükarda, öz "sonunda ne olacağıdır". Örneğin; dinleyici aşağıdaki gibi sorulara yanıt bulmaktan çekinir: Suçu kim işledi? Âşıklar yeniden bir araya gelir mi? Ordu zamanında geldi mi? Genellikle en ilginç unsur,

hikâyenin sonunda verilen sorunun çözümüdür. Bu durumda izleyicinin ilgisini hikâyenin zirvesinde tutmak zor olmamalıdır. Ayrıca son sahnede tüm sorunları birbirine bağlamak ve bağlamak gerekli değildir.

Batılı radyolarda sahneleme pratiği o kadar yaygındır ki, düşünmek için genellikle bir şeyi gizlemek ve dinleyiciye sorular sormak ve onu ilginç noktalarla yüzleştirmek gerekir. Bu nedenle, çoğu zaman her şey doğrudan verilmez, dinleyicinin kendi sonuçları üzerinde çalışmak için parabolik bir şekilde sunulur. Bu, bir hikâyeyi sahnelemenin en iyi yollarından biridir. Radyodaki sahneler tiyatrodakinden daha kısadır ve farklı durumlar arasındaki geçişler dinleyiciye ne olduğu ve ne zaman olduğu hakkında bilgi verir. Uzamsal seçimlerde hızlı hareket etme yeteneği, hikâyeye özel ilgi katan çeşitlilik ve karşıtlığa izin verir. Yaklaşan bir felaketten korkan bir grup insanı tasvir eden sahneye ek olarak, felaketten habersiz başka bir grup insanın tasviri, hikayenin izleyici üzerindeki etkisini artırıyor. Sahneler arası geçişlerin hızı giderek artarsa ve sahneler kısalırsa performansın hızı da artacaktır. Böyle bir hız artışı veya en azından harekette bir değişiklik olay örgüsünün kendisinde olabilir, ancak yazar (ve yönetmen) sahnenin uzunluğunu kontrol ederek ve bir sahneyi diğerine bağlayarak büyük bir heyecan veya gerilim yaratabilir. Böylece oyunun genel biçimi, gelişmesinin, yükselişinin ve ilerlemesinin ana nedeni olur. Veya başarılı bileşenlerin iniş ve çıkışları arasında geçiş yapılabilir. Farklı yollarla zıt bir ilgi elde edilebilir. Örneğin:

1. Hız değişikliği - hızlı hareket eden, gürültülü-sessiz alan, uzun-kısa sahneler.

2. Ruh hâli değişikliği - gergin-rahat ortam, kızgın-mutlu, trajik-sakin.

3. Yer değişikliği - oda-açık hava, kalabalık-yalnız, zengin-fakir.

Elbette, bir radyo istasyonu için ayrı bir hikâye yazmak, hazır (ve iyi bilinen) bir hikâye sahnelemekten daha kolaydır. Bu nedenle, yönetmen ve yapımcı açısından, okuyucu tarafından zaten kitaptan bilinen bir çalışmayı yayınlanmak üzere yeniden işlemek ve aynı zamanda çok orijinal pasajlar bulmak büyük bir beceri gerektirir. Burada olay örgüsünü olduğu gibi tutma veya onu farklı bir forma ve hatta farklı bir zamana uyarılama sorunu çok önemlidir. Veya başka bir dilden çeviri yapmak, materyali ana dilde yeniden çalışmaktan daha kolaydır, çünkü ikinci durumda yeni bir konuşma tarzı kullanmak gerekir ve aynı zamanda dinleyicinin duymaya alıştığı kelime ve ifadeler orijinal versiyona göre kullanılmalıdır. Ama aynı stil ve hız nasıl korunur? Ya da biraz daha uzun olan orijinal versiyonu bir gösteri olarak sunarsak ne kaybedebiliriz? Diyalog sırasında her şey yolunda gidiyor ama kısa hikâyeyi anlatan oyuncu durumdan nasıl çıkmalı? Sonuçta, radyo tek bir kişide içsel duyguları, düşünceleri ve konuşmaları etkin bir şekilde yoğunlaştırabilir. Orijinal versiyonda neler var? Görüntüler nasıl tanıtılır, hangi durumlardan geçerler? Dinleyici, güçlü mü yoksa zayıf mı olduğunu nasıl bilmelidir? Yazar ve yönetmen, orijinali incelerken bu nüanslara dikkat etmelidir. Yazar radyo için herhangi bir çalışma yapmadan önce hayattaysa, ona danışmak gerekir, çünkü bazen aynı yazar yeni sürümü radyoya uyarlamak için faydalı ipuçları verebilir.

Düzyazı çalışmalarının sahnelenmesinde, metinlerin (diyalog, öncü ses, görüntünün uzun monoloğu, anlatım, vb.) Ses tahtalarıyla değiştirilmesine özellikle dikkat etmek önemlidir. Buradaki konuşma yemekle ilgili. Örne-



ğın; dramatik, heyecan verici bir olaydan sonra ortaya çıkan kontrastın etkisini göstermek için dinleyicinin onları sindirmesine izin vermek gerekir. Bir savaş sahnesini yeniden yaratırken askerlerin seslerini, saldırı emirlerini, savaş anını, insanların çektiği acıların seslerini duyuyoruz. Kitlesele bağırmak, dinleyicinin trajediyi daha derin hissetmesini sağlar. Yönetmen epizod tamamlanırken tutarsız müzik eşliğinde gök gürültüsü ve şimşek sesi gelir, ani bir sessizlik olur ve ardından yavaş bir kuş şarkısı duyulur. Bu bölüm yerine sunucunun konuşmasını görmek kontrastı bozardı. Elbette bu nokta ses ve müziğin kullanımı ile ilgilidir ve bundan detaylı olarak bahsedeceğiz.

## **Ses Tahtaları ve Müzik Kullanım Kuralları**

Perde sahnede yavaş yavaş yükseldiğinde seyirci oyunun başladığını zaten biliyor. Gösterinin başlamasıyla ilgili başka uyarılar da var. Radyoda neredeyse aynı. Basitçe söylemek gerekirse, sesler açık ve basit olmalı ve mesajı doğru bir şekilde iletmelidir. Tiyatrodaki arka plan seslerine eşdeğer sesler genellikle yağmur, parti, araçların sesleri veya savaş sesleridir. Bu sesler genellikle bir diske kaydedilir ve oradan alınır. "Rastgele mobilyalar" ve "ak-sesuarlar" bir telefon görüşmesini, su dökülmesini, kapının kapanmasını veya silah ateşini tanımlamak için kullanılır. Bazen sesler genellikle belirli bir diyalog sırasında oyuncular tarafından yapılır: Sigara yakmak, alkol almak vb.

Bazen bir radyo dramasındaki yeni bir yapımcı, sanki gerçekliği daha eksiksiz "göstermeye" çalışıyormuş gibi daha fazla ses efekti kullanmaya çalışır. Ama aslında bu zararlı bir uygulamadır. Çünkü gerçek hayatta çok sayıda karmaşık ses duyuyoruz, ancak radyodaki sesler daha az

ve daha net olmalı. Görsel gerçeklikten ayrı ve hiçbir şey ifade etmeyen orijinal sesleri kaydetmek de mümkündür. Modern bir arabanın sesini vermek gerekli değildir, ancak bu sesin performans üzerinde dramatik bir etkisi olabilir. Durumla sesi uzlaştırmaya çalışan radyo, uzun yıllardır genel ve evrensel olarak anlaşılmalı kurallar oluşturmuştur. Acil durum arabasının lastiklerinin sesi, kapının kapanmasını ve yürüyen adımların etkisini gerektirir. Bazen bu, gerçek hayatta olduğundan daha geniş bir şekilde tanımlanır. Elbette bu tür durumları abartmak gülünçtür. Bu nedenle, sesin anlamının hemen anlaşılması gerektiğini hesaba katmak gerekir. Radyo tiyatrosu pratiğinde hemen anlaşılabilir sesler şu şekildedir:

- Şehrin gürültüsü - araba alarmları.
- Zaman aşımı - saate dokunulması.
- Köyde gece vakti - köpeklerin, baykuşların havlaması.
- Kıyıda - martılar ve dalgalar.
- Tekne gezintisi - dalgaların ve motorların sesi.
- Sabah erkenden - horoz ötme.
- Köyün dışında - kuşların şarkısı.
- Konukseverlik, ziyafet - bardak zili vb.

Normal hareket göstermesi için ayak seslerine gerek yoktur. Bu sesler sadece özel bir dramatik etki vermek içindir<sup>52</sup>.

Donanımın durumuna bağlı olarak oyuncular arka plandaki sesleri duyabilir ve bu durumda ne olduğunu duyabilirler. Elbette normal bir stüdyoda, mikrofon açıldığında diğer sesler kesilir, ancak diske ek bir amplifikatör bağlandığı için kesilemeyebilir. Buna sınırlama sinyali denir. Bu sinyalin avantajı, oyuncunun sadece ses efektlerini duymaması, aynı zamanda bu ses efektlerini oyuncuların

tınlarına da uyarlamasıdır.

Son yıllarda radyo dramaları üzerinde çalışan yapımcılar kolaylıkla ses efektleri oluşturabilirler. Zaman kaybetmekten ve ekstra güçlüklerden kaçınmak için aşağıdaki efektlerden yararlanabilirsiniz. Bu etkilerin çoğu pratikte en kolay şekilde elde edilir. Örneğin:

1. Ormanda yürümek - eski şeritlerin hışırtısı.

2. Karda yürümek - elinizde bir rulo pamuk sıkamak veya tuz bloklarını birbirine sürtmek.

3. At toynakları - hindistan cevizi en iyi araçtır, ata binerken çıkan seslere karşılık gelir. Ya da topu açar, treyler ses efekti verebilir.

4. Şampanyayı açın - herhangi bir yetenekli ses asistanı bu sesi ağzından çıkarabilir, bunu yapmazsa şişeden çıkan şişenin sesi bisiklet pompası tarafından rendelenebilir. Mikrofonun yanında özel haplara veya meyve tuzlarına su dökmek işin geri kalanını görecektir.

5. Yanan bina - mikrofonun yanındaki bir sigara kutusunun selofanının çatırtıları ve küçük çubukların kırılması.

6. Basamak birlikleri - yaklaşık 5, 10, 20 cm boyutlarında çakıllı karton kutular. Bu kutuları tutup sallamak bir tatbikat sesi verir.

7. Crunch - Paslı cıvatalar, zincirler veya diğer metal ürünler bu ses efektini yaratabilir. Kumaşa sıkıca tutturulmuş ve tel ile tutturulmuş bir reçineyi de deneyebilirsiniz. Elektronik ve akustik ses efektleri oluşturan ekipman basit, rahat ve uyumlu olmalıdır. İstenilen efekti oluşturamazsanız, dijital dönüştürücü ile bir ses efekti oluşturmayı hatırlamanız gerekir. Tüm dünyada yeniden boyutlandırılabilir veya tanınmaz hale gelebilir.

Yetenekli bir yapımcı, müziğin radyo performanslarından

daha önemli olduğunu bilir. Ancak çok fazla kullanılırsa veya doğru seçilmezse müzik de dikkat dağıtıcı olabilir. Müziğin rolünü bilmek için bir yapımcı şunları hatırlamalıdır:

- Ortak bir stil ve stil yaratmak için "Leitmotif". Açılış ve kapanış müziği ile sahneleri birbirine bağlamak için tasarlanmış müzik. Bu müzik tematik bir sekans sağlar. Parçalar, aynı müziğin veya aynı çalışmanın farklı parçalarıdır.

- Müzik, sahneye uygun bir atmosfer ve ruh hâli yaratmak için kullanılır. "Ruhlarla yapsın" Evin teması hem de "yarışta bir gün" dinleyicide önyargılı görüşler yaratır. Bu nedenle, "ruh hali müziği" ni seçerken, yapımcı çok iyi bilinmeyen veya kopyası olmayan müziği tercih etmelidir.

- Zamanın geçişini göstermek için benzersiz veya keskin ritim müziği kullanılabilir. Bununla birlikte, saatlerin veya saniyelerin geçişini vurgulayabilir. Yorgunluk veya monotonluk şiddetlenir.

Zamana veya yere göre müzik seçerken, yapımcı tarihsel dönemi ve içeriği dikkate almalıdır. Örneğin; Birinci Dünya Savaşı ile ilgili bir radyo programı için müzik veya ses tahtaları seçerken, zaman ayarlama hatalarını belirleyecek en az bir uzman bulunmalıdır<sup>53</sup>.

Çeşitli türlerdeki eserlerin sahnelenmesine nezaret eden yapımcı, sadece müzik disklerinin (veya kasetlerinin) monte edildiği rafları aramalı, aynı zamanda temaya uygun yazılmış yeni müzik eserleri ve özel malzemeler elde etmeye çalışmalıdır. Her durumda, müzik oyunun ruh hâlini, durumun özgüllüğünü ve karakterlerin doğasını doğru bir şekilde yansıtmalıdır.

## Sonuç

### **Radyo Tiyatrosu Yaşıyor ve Milyonları Davet Ediyor ...**

Zengin bir yaratıcı geleneğe sahip olan Azerbaycan Radyo Tiyatrosu bugün hâlâ yaşıyor ve dinleyicilerine her zaman ilginç performanslar "göstermeye" çalışıyor. Sadece millî edebiyatı değil, dünya edebiyatının en iyi örneklerini de tanıtan radyo tiyatrosu, günümüzde izleyicinin bilgisini, bakış açısını ve estetik beğenisini artırmaktadır. Radyo tiyatrosuyla işbirliği yapan yönetmen ve yazar sayısının çeşitli nedenlerle az olmasına ve maddi sıkıntıların neden olduğu kayıtsızlığa rağmen, Azerbaycan radyo tiyatrosu zorlu sanatsal yoluna devam etmektedir. Üçüncü bin yılın ilk on yılında Azerbaycan radyosunun "Sizi radyo tiyatrosuna davet ediyoruz" çağrısıyla icra ettiği samballi gösterileri, söylediklerimizi bir kez daha kanıtıyor.

Modern tiyatronun bağımsız dallarından biri olan radyo tiyatrosu ve temelini oluşturan radyo oyunları kendine özgü bir doğaya, dramatik bir yapıya ve kendine özgü anlatım araçlarına sahiptir. Araştırmalar gösteriyor ki, Azerbaycan radyosunun yayınında istikrarlı bir yer tutan türün bu özgüllüğü, öncelikle dil özelliklerinde kendini gösteriyor. Yönetmenler ve oyuncular, görünmeyen olayları izleyiciye aktarmak, olayların yerini, karakterleri, eylemlerini, duygularını ve düşüncelerini karakterize etmek için bu ifade dilinin fonetik, sözcüksel ve sözdizimsel yasalarını ve ortoepy normlarını ustaca kullanırlar. Bu açıdan kendine has özellikleri olan radyo dramaturjisinin dili, sözlü konuşmanın yaygın olarak kullanıldığı sahne, film

ve televizyon dilinden çok farklıdır.

Oyuncuların duyguları, hareketleri, yüz ifadeleri ve jestleri zengin bir şekilde dekore edilmiş sahnede hayat buluyor. Buradaki olayların seyri, konuşmanın niteliğini belirleyen sahne ile doğrudan ilgilidir. Böylece teatrallik, onu kurgudan ayıran kendine özgü özelliğini belirleyen, yani bir oyunda kelime tamamen yeni bir nitelik kazanır, bir sahne kelimesi haline gelen drama dilinin ayrılmaz bir yapısal özelliği olarak hareket eder. Aynı zamanda telaffuz ve jestlere dayanmaktadır. Tiyatroda kelime, sahne şartları ile ilişkiliyse ve sinema ve televizyon tiyatrosunda kelime imaja dayanıyorsa, tamamen bağımsızdır ve radyo dramaturjisinde öncü bir güce sahiptir. Buradaki kelime esasen sahnelenmemiştir ve sadece sinema, televizyon ve tiyatrodaki tipik jestler ve yüz ifadeleri ile değil, herhangi bir dışsal fiziksel eylemle birlikte değildir.

Radyo dramasında kelime yok, sadece tonlamada, yaşayan insan sesinin uyumunda var. Karakterlerin ve karakterlerinin eylemleri sadece bu "görünmez" kelimedeyansıtılır. Radyo karakterleri, dinleyicinin hayal gücünde, ancak dilin yaşayan ses sisteminin belirli özelliklerinin yardımıyla görünür. Burada söylenen her kelime, özü olaydan ve imajdan ayırır ve aynı zamanda duygusal bir imaj yaratır. Radyo oyunlarının tüm ifade gücü, olayları ve karakterleri kelimelerle yansıtma yeteneği ile bağlantılıdır. Yani radyo oyunlarında kelime, onu ifade eden kişinin görünüşüne ve karakterlerin hareket ve yüz ifadelerinin olmamasına rağmen sabit ve belirleyici bir unsurdur. Bu özelliklerinden dolayı birçok çalışma radyo dramaturjisi kelime tiyatrosu olarak adlandırılır.

Radyo dramaturjisinin dili güçlü çağrışımsal, şiirsel ve duygusal potansiyele sahiptir. Dinleyicinin, algı anında

radio oyununda meydana gelen olayların o anda gerekleŖtiđine inanması bu dilin yardımıyla gerekleŖir. Karakterlerin konuŖmalarından kaynaklanan olaylar, farklı konuŖma Ŗartları dinleyicinin hayal gücünde hayat bulur. Bu durumda, dramatik olay ile dinleyicinin hayal gücü arasındaki mesafe neredeyse kaybolur. Elbette bu, bir yandan sözcüğün genel olarak ifade edilme olasılıklarından, öte yandan da sözcüğün radyo oyunundaki özel rolüne ve dil yapısının özelliğinden kaynaklanmaktadır. Radyo draması olayları gösterme yeteneğinden yoksun olduğundan, onları özel dikkat gerektiren konuŖma materyalleri üzerine inŖ eder. Burada, her türden kurgunun önemli bir özel yönü ortaya çıkar: İnsan konuŖmasının sadece bir açıklama aracı olarak değil, aynı zamanda doğrudan bir açıklama nesnesi olarak da davrandığı radyo dramaturjisinin dili. Bu, dramaturji dilinin özgünlüğünü belirleyen çok önemli bir özelliktir.

Görüntülerin radyo dramaturjisinde ortaya çıkması, sık sık diyalog deđiŖimini ve kopyaların sürekli kopyalarla birbirine hitap etmesini gerektirir. Bir radyo oyununun Ŗiirselliđinin temel özelliklerinden biri olan, gerçek bir dramatik durum yaratan, zengin bir diyalogun diğerisiyle aniden yer deđiŖtirmesidir.

Ses efektlerinin (veya belgesel seslerin) ve müziğin dilbilimsel-anlamsal doğası da radyo dramaturjisinin bir özelliğidir. Sanatsal ifadenin araçları mekân ve durum, hareket ve karakter, orijinal bir karakterizatr görevi görür. Ana anlatım aracı olan kelime, biçim ve içeriği bir bütün olan fikirlerin iletkeni olarak ifade ediyorsa, müzik ve ses efektleri, kelimenin bu görevi yerine getirmesine yardımcı olur ve belirli anlarda karŖılıđı hâline gelebilir.

Radyo drama dilinin özgüllüğü, ifadesi ve etkililiği

aynı zamanda sözdizimsel yapıların seçimi ve geliştirilmesine de bağlıdır. İletişim sürecinde gerçekleşen bir cümle, burada bir konuşma olgusu olarak kendini gösterir. Cümlelerin yapısı ve hacmi, konuşma olgusunu dinleyici için açık ve anlaşılır kılmada rol oynar. Karmaşık cümleler, basit cümlelerin yanı sıra ikincil ve ikincil olmayan tümceler olma eğiliminde olan radyo drama sözdiziminin karakteristiğidir. Genel olarak, burada kullanılan sözdizimsel birimlere iki perspektiften yaklaşılması gerekir – bilgilendirici ve tutarlı. Bu amaçlara hizmet eden sözdizimsel araçlar, işlevsel ve anlamsal bağlantılar açısından birbirleriyle yakından ilişkilidir ve çalışmanın bir bütün olarak daha iyi anlaşılmasını amaçlamaktadır. Aynı zamanda, bu sözdizimsel birimlerin her biri, kullanım noktasına bağlı olarak belirli özelliklere sahiptir. Yani bir yandan herhangi bir gerçek ve olay hakkında bilgi verirken, diğer yandan konuda duygusal bir tavır ifade eder.



Alt Yazılar:

- 1 В стороне. Сборник сканд. Радиопьес. М., 1974, стр. 16.
- 2 Məhərrəmli Q. Radio dərsləri, B., “Nurlan”, 2007, s. 14-15.
- 3 Əlizadə Y., Məhərrəmli Q. Azərbaycan efiri: tarix və müasirlik. B., “Nurlan”, 2006, s. 47-51.
- 4 Əlizadə Y. Radiojurnalistikanın əsasları, BDU, 1991, s. 13.
- 5 Məhərrəmli Q. Radio dərsləri, B., 2007, s.9.
- 6 Ордубади М.С. Начинаем перестройку. “Говорит СССР”, № 22, 1935, стр. 42.
- 7 Soltan Nəcəfov, “Xatirələrim” əlyazmasından.
- 8 Ə.Əlibəyli. Danışır Bakı. B., “Azərnəşr”, 1968, səh. 15-16.
- 9 Ekran-efir. Azərbaycan televiziyası və radiosunun proqramları. № 19, 14 may 1985.
- 10 Məhərrəmli Q. Radio dərsləri, s., 358-359.
- 11 Məhərrəmli Q. Radio dərsləri, s., 359.
- 12 Məmmədov M. Rejissor sənəti. B., “Maarif”, 1985, s.17-18
- 13 Yenə orada, s. 19.
- 14 Dadaşov A., Məhərrəmov Q. Televiziya və radio tamaşaları. Bakı, “Təhsil”, 1999, s. 122.
- 15 Yenə orada, s.123.
- 16 1. Терен И. Радиопостановка искусство рожденное нашим веком //Зарубежные авторы о радиодраматургии// М., 1965, стр. 17-28.
- 17 S.Rzayev. Efirdə görüşlər. Azteleradionun arxivi, 1978, L. № 1476.

- 18 Г.Гегель. Эстетика. в 4-х-т. М., 1968-1973, 4-й т., стр. 385.
- 19 Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978, стр. 92.
- 20 Sadıqov B.P. Vədii sözün qüdrəti. B., “Maarif”, 1977, s. 68.
- 21 Л.К.Граудина, Л.И.Скворцов. «Слово в экране», «Культура речи на сцене и на экране», М. 1983, стр. 125-135.
- 22 Шергова Г. Слово – его права и обязанности. “Телевидение и радиовещание”. 1974, № 11, стр. 37.
- 23 Dadaşov A., Məhərrəmov Q. Televiziya və radio tamaşaları. Bakı, “Təhsil”, 1999, s. 133.
- 24 Светлана С.В. Телевизионная речь. М., 1976, стр. 152.
- 25 Иоффе Р. Слушая видеть. “Советское радио и телевидение”, 1962, № 7, стр. 14-21.
- 26 Альперс Б. Театр у микрофона. «Говорит СССР», 1935, стр. 35.
- 27 Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947, стр. 350.
- 28 Axundov A. Televiziya və radionun xalqın nitq mədəniyyətinin inkişafında rolu//Dil mədəniyyəti// B., “Elm”, 1985, s. 81.
- 29 Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971, стр. 238.
- 30 Марченко Т.Ф. Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы. М., 1970, стр. 221.
- 31 Светлана С.В. Телевизионная речь. М., 1976, стр. 37-38.

- 32 Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973, стр. 453.
- 33 А.Баталов. Уроки микрофона //Радиоискусство: теория и практика//, 1983, стр. 44.
- 34 Бодуен де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. в 2-х-т., т-1, М., 1963, стр. 258.
- 35 Вағиров N. Musiqinin elementar nəzəriyyəsi. B., 1982, s. 286.
- 36 Зверев В.П. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура». М., 1983, стр. 132-148.
- 37 Зверев В.П. Радиодрама, поиски хужожественного языка. М., 1983, стр. 148.
- 38 Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства (пер. с нем.). М., 1968, стр. 214.
- 39 Троицкая Г.Я. Звукозапись и радиовещание. М., 1983, стр. 168.
- 40 Магомаев М. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б., 1987, стр. 158.
- 41 Мейерхольд В.Э. Сочинения, в 2-х т., М., 1968, стр. 156.
- 42 Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества. М., 1979, стр. 165.
- 43 Шкловский В. Преодолеем письменную речь, «Митинг миллионов», № 1, 1931, стр. 22.
- 44 Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, стр. 214.
- 45 Бодуен де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию, стр. 259.

- 46 Бернштейн С.И. Язык радио. М., 1977, стр. 34-35.
- 47 Чехов М.А. Путь актера. М., 1928, стр. 141
- 48 Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие. Т.1., М., 1979, стр. 256-257.
- 49 Əlizadə Y., Məhərrəmli Q. Azərbaycan efiri: tarix və müasirlik diapazonunda, s.164.
- 50 Azərbaycan radiosunun fonotekası, lent № 1486.
- 51 McLish R. Radio Production, p.245-246.
- 52 McLish Robert. Radio Production. London, Focal Press, 2005, p.259-260.
- 53 McLish R. Radio Production. p. 262.

## **Kaynaklar:**

### **I Azərbaycan və Türk Dillerinde**

1. Axundov A. Televiziya və radionun xalqın nitq mədəniyyətinin inkişafında rolu. “Dil mədəniyyəti”, B., 1985.
2. Aziz A. Radyo Yayıncılığı. Ankara, Nobel Yayınevi, 2007.
3. Aziz A. Televizyon və Radio yayıncılığı, İstanbul, Hiperlink, 2013.
4. Erdoğan İ. Dünyanın çarpık düzeni. İstanbul, 1995
5. Dadaşov A., Məhərrəmov Q. Televiziya və radio tamaşaları. B., “Təhsil”, 1999.
6. Əhmədov N. Səslər içində. B., 1990.
7. Əhmədli N. Kütləvi informasiya vasitələri xaricə siyasi təbliğat sistemində. B., 2004.
8. Əlizadə Y.M. Radiojurnalistikanın əsasları. B., 1991.
9. Əlizadə Y., Məhərrəmli Q. Azərbaycan efiri: tarix və müasirlik. B., 2006.
10. Əlibəyli Ə. Danışır Bakı. B., 1968.
11. Hiebert R.E., Ungurait D.F., Bohn W. Thomas. Kütləvi informasiya vasitələri. VI. Müasir kommunikasiyaya giriş (ing. tərc.). B., 2005.
12. Kərimov K. Musiqidə keçən ömür. B., 1998.
13. Məhərrəmli Q. Kino, televiziya, radio terminləri. B., 2002.
14. Məhərrəmli Q. Audiovizual nitq. B., 2000.
15. Məhərrəmli Q. Kütləvi kommunikasiya və dil. B., 2004.

16. Məhərrəmli Q. Radio dərsləri. B., 2007
17. Michael K., Andreev P. Radyo dersləri (ing. tərc.). İstanbul, 1995.
18. Radyo ve Radyoçuluq. Ankara. Kamu yayım. 2005.

## II Rus Dilinde

19. Ахмедли Н. Азербайджанское международное вещание на Ближний и Средний Восток: история, практика, теория. Б., 2003.
20. Ахундов Б. Особенности развития связи в Азербайджане. Б., 2000.
21. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
22. Бернштейн С. Язык радио. М., 1977.
23. Время работать на радио. М., 2002.
24. Гальперин Ю.М. В эфире - слово. М., 1977.
25. Гегель Г. Эстетика (в 4-х т. - пер. с нем.), М., 1968 – 1973, 4 т.
26. Глейзер М. Радио и телевидение СССР (1917 – 1986). М., 1989.
27. Гуревич П., Ружников В. Советское радиовещание: страницы истории. М., 1976.
28. Гусейнов Т.К. Развитие связи, радиовещания и телевидения в советском Азербайджане. Б., 1988.
29. Зарва М. Слово в эфире. М., 1977.
30. Зверев В.П. Радиодрама, поиски художественного языка. М., 1983.
31. История советской радиожурналистики. Документы. Тексты. Воспоминания. М., 1991.

32. Кийт М. Радиостанция. (пер. с англ.). М., 2001.
33. Магомаев М. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б., 1987.
34. Маккой К. Вещание без помех. (пер. с англ.). М., 2000.
35. Маклюен М. Понимание медиа (пер. с англ.). М., 2003.
36. Мейерхольд В.Э. «Соченения» в 2-х т., М., 1968.
37. Марченко Г.А. Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы. М., 1970.
38. Новиков К.Ю. Радиореporter и радиорепортаж в XXI веке. М., 2006.
39. Основы радиожурналистики. М., 1984.
40. Пособие по радиожурналистике. Радио «Свобода». М., 2006.
41. Радзушески А. Звук: немного теории. М., 2006.
42. Радиожурналистика (сборник ст. - пер. с нем.), Мюнхен. 1986.
43. Радиожурналистика. Учебное пособие. М., 2002.
44. Система средств массовой информации России. М., 2001.
45. Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. М., 2002.
46. Смирнов В.В. формы вещания: функции, типология, структура программ. М., 2002..
47. Телерадиоэфир. История и современность. М., 2005.
48. Троицкая Г.Я. Звукозапись и радиовещание. М., 1983, с. 168.

49. Хализев В. Драма как явление искусство. М., 1987.
50. Цвик В.Л. Журналист с микрофоном. М., 2000.
51. Чендлер П., Харрисон С. Радиожурналистика (реферат; пер. с англ.). Лид., 1997.
52. Щерель А.А. Радиорепортаж. М., 2002.
53. Щерель А.А. Аудиокультура XX века. М., 2004.

### **III Başka Dillerde**

54. Broadcasting. 2003, № 5.
55. McLish Robert. Radio Production. London, Focal Press, 2005.
56. Vivian J. The Media of Mass Communication. Boston, Ally Brown. 1999.
57. Radio to Radio. 2004, № 2.
58. United Kingdom. London, 2002.