

T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİNDE  
İLLÜZYON VE ANTON ÇEHOV'UN "EVLENME  
TEKLİFİ" ADLI OYUNUNDA ÇUBUKOF  
KARAKTERİNİ OYUN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ  
VE ROL ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Yüksek Lisans Tezi

HÜSEYİN KAPLAN

İSTANBUL, 2009



**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI**

**STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİNDE  
İLLÜZYON VE ANTON ÇEHOV'UN "EVLENME  
TEKLİFİ" ADLI OYUNUNDA ÇUBUKOF  
KARAKTERİNİ OYUN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ  
VE ROL ÜZERİNE ÇALIŞMALAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**HÜSEYİN KAPLAN**

**Tez Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ZURAB SIKHARULIDZE**

**İSTANBUL, 2009**

**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI**

Tezin Adı: Stanislavski Oyunculuk Sisteminde İllüzyon ve Anton Çehov'un  
“Evlenme Teklifi” Adlı Oyununda Çubukof Karakterini Oyun Üzerinden  
İncelenmesi ve Rol Üzerine Çalışmalar

Öğrencinin Adı Soyadı: Hüseyin Kaplan  
Tez Savunma Tarihi: 22.05.2009

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Enstitümüz tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Selime SEZGİN  
Enstitü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Zurab SIKHARULIDZE  
Program Koordinatörü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Öğr. Gör. Zurab SIKHARULIDZE

-----

Doç. Dr. Melih Zafer ARICAN

-----

Öğr. Gör. Tamar KHORAVA

-----

## ÖZET

### STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİNDE İLLÜZYON VE ANTON ÇEHOV'UN “EVLENME TEKLİFİ” ADLI OYUNUNDA ÇUBUKOF KARAKTERİNİ OYUN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE ROL ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Kaplan, Hüseyin

İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab Sıkharulidze

Mayıs 2009, 58 Sayfa

Rus öykü ve oyun yazarı Anton Çekhov'un “Evlenme Teklifi” adlı bir perdelik realistik komedyasını, yazarın yaşadığı dönem ve metnin dönemi ele alınarak incelenmeye başlanmıştır.

Daha sonra eserin konusu, anafikri, türü ve fabeli incelenerek karakterlerin üzerinde durulmuş eser üzerinde kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

Metnin isminden de anlaşıldığı gibi evlilik teklifinin zamanlaması ve geç kalmışlık özelde; Evlilik genelde konu edinilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısının Rus toplumunu eleştiren oyun; aslında yapısının bütünüyle tüm zamanların ve toplumların eleştirisini; karakterlerin doğallığı, olayların gerçekliğiyle seyirciye ulaştırmıştır.

Sonuçta; Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk sistemi ve illüzyon ele alınarak, oyun karakterlerinden Çubukov'un sahnede canlandırılması; rol anlatılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Evlilik, İllüzyon, Rol, 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya, Eleştiri.

## **ABSTRACT**

### **ILLUSION ON STANISLAVSKI SYSTEM AND THE WORKING IN THE ROLE OF THE CHARACTER OF "CHUBUKOV" IN THE ACT OF ANTON CHECHOV "A MARRIAGE PROPOSAL"**

Kaplan, Hüseyin

Advanced Acting Program

Supervisor: Lecturer Zurab Sikharulidze

May 2009, 58 Page

A one-act realistic comedia "A marriage proposal" of the Russian story and play writer Anton Chekhov, has been evaluated on the basis of both his own time and text era.

Later, it has been interested in characters by analyzing the theme, main idea, genre, and fabel and evaluated a comprehensive analysis on the play.

As is understood by the name, the theme of the play dwells upon marriage in general manner, but in special manner upon timing and lateness of proposal.

The play that criticises the Russian population in the second half of 19th century, conveys the criticism of all times and all kind of population to audiences with the actuality of scenes and spontaneity of characters.

Finally, playing the role of "Chubukov", the character of the play has been analyzed by dealing with illusion of Konstantin Stanislavski and his acting system.

**Keywords:** Marriage, Illusion, Role, 19. In the second half of the century, Russia, criticism.

# İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
1. GİRİŞ .....	1
2. OYUN METNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ .....	2
2.1. YAZAR VE YAZARIN DÖNEMİ .....	2
2.2. ESERİN DÖNEMİ .....	11
2.3. OYUNUN FABELİ .....	21
2.4 METNİN İNCELENMESİ .....	22
2.4.1. Eserin İdeası ( ana fikir ) .....	22
2.4.2. Eserin Türü .....	22
2.4.3. Eserin Tarzı .....	22
2.4.4. Eserin Konusu .....	22
2.4.5. Ana Çatışma .....	22
2.5. OYUNUN BÖLÜMLERİ .....	23
2.5.1. Büyük ve Küçük Olaylar Dizisi (Suje) .....	23
3. KARAKTERLERİN İNCELENMESİ .....	24
3.1. OYUN KARAKTERLERİNİN İSTEK VE ÜSTÜN AMAÇLARI .....	24
4. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİ VE İLLÜZYON....	25
5. STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİNDE İLLÜZYON VE ÇUBUKOF KARAKTERİ ÜZERİNE ROL ÇALIŞMASI .....	39
5.1. EĞER .....	40
6. SONUÇ .....	42
KAYNAKÇA .....	43
EK: 1- Bir Evlenme Teklifi .....	46
ÖZGEÇMİŞ .....	58

## 1. GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısında yazılan bu eserin konusu evlenmedir. Çehov oyunda yarattığı karakterler üzerinde dönemin sosyo – ekonomik çalkantıları da göz önüne alınarak geç kalmışlığı ve bu geç kalmışlık sonucunda böyle olmazı güldürü unsurlarını ön planda tutarak göstermiştir.

Oyunun içinde bulunan üç karakterde aslında geç kalmışlığın pençesinden kurtulmak isteyen ama egoları yüzünden bir türlü işin içinden çıkamayan karakterlerdir. Lomof ve Natalya yuva kurmada geç kalsa da Çubukof istediği rahatlıkta bir hayatı yaşayamadığı için rahatsızdırlar. Bu üç karakter üzerinden Çehov evrensel bir konuya değinerek sırf Rus toplumunu eleştirmekle kalmamış aynı zamanda hangi topluma uygulanırsa doğruluğu kanıtlanacak bir temayla gerçekçi bir oyun yazmıştır.



## 2. OYUN METNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

### 2.1. YAZAR VE YAZARIN DÖNEMİ

Anton Çehov:

*(1860 Taganrog – 1904 Almanya )*

Çarlık Rusya'sında, 1860 yılında doğmuştu Anton, bozkıra yaslanıp, denizi seyreden küçük liman şehri Taganrog'da. Şimdi bir sandığın üzerine oturmuş, ağlıyordu. Ağabeyi kendisiyle oynamak istemiyordu çünkü.

- Ne olur dost olalım Şasa.

Anton, titreyen bir sesle tekrarlayıp duruyordu. Ama, ondan beş yaş büyük ağabeyi niyetli görünmüyordu buna. “Dost olacağımızı kendisi söylemişti oysa...” diye acı acı düşünüyordu Anton. Aslında Şasa'nın bu dostluktan, oyuncaklarını almak için faydalandığını anlar gibi olmuştu ya, pek de önemsemiyordu, ne de olsa birlikte güzel vakit geçiriyorlardı. Beşi erkek, biri kız altı kardeşin üç numarasıydı o. Açık tenli, renkli gözlü, aydınlık yüzlü, sevimli bir çocuktur.

Çehov'ların ataları köylüydü. Anton'un büyükbabası, kölelikten kâhyalığa yükselmiş, parasını ödeyerek hem kendisini hem ailesini tutsaklıktan kurtarmış akıllı bir mujikti. Oğlu Pavel, Taganrog'a yerleşmiş ve bir dükkân açmıştı. Hem manifaturacı, hem baharatçı, hem de bakkaldı. Çay, zeytinyağı, saç pomadları, petrol, makarna ve kurutulmuş balık satardı. Anton'un annesi ise bir tüccar kızıydı, Rus toplum düzeninde kocasına göre daha yüksek bir sınıftandı.

Anton için, ağabeyiyle babalarının dükkânından çaldıkları kutulardan yaptıkları oyuncaklarla oynamak büyük eğlenceydi. Şımartılmış çocuklar onların bu eğlencelerini küçümseyebilirlerdi, zaten onları anlamak zordu. Bir gün içlerinden birine, “Seni evde dövüyorlar mı?” diye sormuş, “Hiçbir zaman” cevabını almıştı. Herhalde yalan söylüyordu veya hayat gerçekten tuhaftı. Baba Pavel’e karşı konulmaya gelmezdi. Sofrada sebze çorbasının çok tuzlu olması bile, anneyi ve çocuklarını korkudan titretip, ağlatan sahnelere sebep olurdu.

Yine de Anton zaman zaman babasını severdi. Sarhoş olmadan içki içmeyi bilirdi babası mesela. Kafayı çekince de keman çalar, şarkı söylerdi. Gerçekte ne içkiye düşkündü, ne kadına. Onun bütün hayatı kiliseydi. Ayinler, şarkılar, dualar, çan sesleri ve günnük kokusu. Sıkıldı mı, kiliseye koşardı. O zaman, bağırdı: “Saşa, Koyla, Antoşa, ben gidiyorum, biriniz dükkânda benim yerime geçsin.” Çocuklarını sevmiyor değildi, ama bir Tanrı gibi, suç işleyeni de cezalandırmak gerekirdi.

Belki babasının bütün yaptıklarını bağışlayabilirdi Anton. Ne var ki sık sık kamçıyla yediği dayakları asla unutamayacaktı. Çünkü yalnız fiziksel bir acı değildi duyduğu, üzerinde yarattığı o müthiş aşağılanma hissiydi...

Annesi ise, ince yapılı, zarif çizgili, sevgi dolu ama durgun bir kadındı. Ya mutfaktaydı, ya dikiş makinesinin başında. Çocuklarını, ama galiba en çok Anton’u seviyordu. Kocasından hakaretler işittiğinde, ağlayıp yaşamından şikâyet ettiğinde onu en çok Anton anlıyordu sanki. Antoşa, canlı ve alaycı mizaçlı bir çocuktü; inceliğe, neşeli olmaya, nezakete karşı doğuştan gelen bir sevgisi vardı.

Anton, kardeşleriyle birlikte zorla kilise ayinlerine götürülerek, kilise korolarında şarkı söylemeye mecbur edilerek, babası çıraklara gözcülük etmesini emrettiği için ödevlerini dahi dükkânda yaparak büyüyordu. Sabahın beşinden, gecenin on birine kadar açık kalan, pencereleri cezaevlerindeki gibi demir parmaklıklı dükkânda, titreşen mum

ışığında derslerini çalışmaya çabalarken müşterileri seyredip dinleyerek eğleniyordu. Her birinin kendine, ait olduğu soya ve sınıfa ait jestleri, konuşmaları, tavırları vardı. Böylece evde kardeşlerine, annesine hatta keyfi yerindeyse babasına, müşterilerin dalaverelerini, yakınmalarını, pozlarını taklit edebiliyordu. Belki daha o zamandan geliştirmişti insanları minicik işaretlerden tanıma ve anlama yeteneğini.

Anton'un okuduğu resmi lisede amaç, imparatora körü körüne bağlı bir halk yetiştirmektir. Ama o şıralarda Rusya'daki hemen hemen bütün okullarda olduğu gibi yaşları on üç ile on altı arasındaki öğrenciler, koyu devrimci bir ruh hali içinde politikayla ilgileniyorlardı. Yalnızca, on dört yaşındaki Anton, onların toplantılarından uzak kalıyor, tartışmalarına katılmıyordu. O esprili, özgür ve her şeye kolayca inanmayan bir yapıdaydı. Ne babası ne öğretmenleri ne de arkadaşları, ona izleyeceği yolu gösteremezlerdi. Bütün zeki, kişiliği kuvvetli insanlar gibi daha o zamandan kendi seçimlerini kendi yapmak istiyordu. Bir önseziyle büyük büyük sözlerden, belirli bir topluluğun yaydığı gerçeklerden tiksiniyordu. Başkalarının kendisini etkilemeye kalkışmalarından sinirlenmeden, küstahça davranmadan sıyrılıyordu. Yıllar sonra dost olacağı Nobel ödüllü yazar İvan Bunin'in, onun hakkında söyleyeceği gibi "yüreğinin derinliklerinde olup bitenleri yakınlarından hiçbirisi tamamiyle anlayamazdı". O yaşında bile.

Çehov, ileride ünlü bir yazar olduğunda da ne kendini döküp saçacak ne de eserlerindeki karakterleri saygısızca didik didik edecekti; süslü püslü laflarla, vıcık vıcık duygusallıkla değil, örtülü bir mizah, ince bir hüznün ve sade bir mesafelilikle apaçık çizecekti hayatı, o hayatın gizli dramlarını, insanın gerçek zaaflarını.

Sevme kapasitesi yüksek olanlar, bunun onları ne kadar yaralayabileceğini ya bildiklerinden ya sezdiklerinden kendilerinden bile saklarlar bu sevgilerini ve sevgileriyle yük olmamak için kimseye, içlerinde yaşarlar bütün derinliği ve ağırlığıyla. Anton da sevgisini göstermekten hoşlanmıyordu, o sevgiyi başkalarına ne kadar

gösterirse yüreğinde o kadar az hissetmekten korkuyordu belki. O herkesi kolaylıkla anlayabildiğinden, kendisini anlamasınlar diye ince bir mizahın, kibarlığın ve mesafenin gölgesine saklanıyordu. Ünlü bir yazarken, dostları, hayranları varken, bir doktor olarak hastalarıyla ilgilenirken, sosyal bir hayat yaşar vs bunu severken, nezaketinden doğan bir ilgiyi çevresindekilerden esirgemezken bile defterine şöyle yazıyordu; “Mezarda nasıl yalnız yatacaksam, kendi içimde de öyle yalnız yaşıyorum.”

Tıp okumak için Moskova'ya gittiğinde on dokuz yaşında bir delikanlıydı. Bir öyküsü ilk kez, 1880 yılında küçük bir mizah gazetesinde yayımlandı: Don'da Bir Mülk Sahibinin Komşusuna Mektubu. Çok kolay ve çabuk yazıyordu. Bütün haftalık, resimli dergiler, Moskova'daki bütün mizah gazeteleri onun yazdıklarıyla dolup taşıyordu artık. Kendisine bir de takma ad bulmuştu: Antoşa Çehonte.

Yirmi iki yaşına geldiğinde, Petersburg'da çıkan ve çok okunan Oskolski (Pırıltılar) gazetesinde hem öyküleri yayımlanıyor hem de muhabirlik yapıyordu. 1886 Mart'ında, devrin tanınmış Rus yazarlarından Grigoroviç, Çehov'a yazdığı mektupta, onun hikâyelerini övüyor, taşıdığı cevheri heba etmemesini, kendisinden büyük eserler beklenildiğini söylüyordu.

Çok etkilenen Anton, hemen bir teşekkür mektubu yazdı: “Bütün umut gelecekte. Daha yirmi altı yaşındayım. Vakit çabuk geçiyor, yine de bir şeyler yapmayı belki başarırım.” Grigoroviç'in tavsiyesine de uyacak, takma adını kullanmayı bırakarak öykülerini gerçek ismiyle imzalayacaktı.

Üne kavuştuğu o yıl, “çukur yanaklı ince güzel bir yüz, sık saçlar, yeni yeni belirmeye başlayan bir sakal, ciddi ve hüzünlü bir dudak kıvrıntısı, öte yandan derin, tatlı, etkileyici, değişik bir bakış, alçak gönüllü bir görünüm, bir genç kız halı” taşıyordu Anton Çehov. Kısa hikâye tarzını bırakıp romana yaklaştığı, 1887 – 1888 arasında

yazdığı uzun öyküsü Bozkır, Çehov’u bir anda Rusya’nın büyük yazarları arasına yükseltti. Ne var ki, ilk dramı Ivanov, Moskova’da hiç tutulmadı. Aynı yıl, 1888’de, Puşkin Edebiyat Ödülü’nü kazandı.

Ertesi sene kardeşi Nikola’nın veremden ölümü ile sarsıldı. O yaz Sahalin adasına gitti. Singapur, Seylan, Port Said, İstanbul, Odesa güzergâhıyla 1890’da Moskova’ya döndü. Kız kardeşi Mari’ye “Yaşadığımı söyleyebilirim. Cehennemdeydim (Sahalin) ve cennetteydim (Seylan adası)” diye yazıyordu. Sürgün ve Gusiyev gibi hayran kalınan öykülerini Çehov’un bu seyahatine borçluydu okuyucuları.

Ve kendisi bu yolculuğa borçluydu yaşadığı birçok güzel anıyı, “Oğullarım olursa onlara gururla, ‘Kerata, bir zamanlar benim karagözlü bir Hintli kadınla ilişkim olmuştu. Hem de nerede? Bir Hindistan cevizi ormanında, ay ışığında’ diyeceğim.”

Her yazar gibi onun da çevresinde çok kadın vardı. Kimi hayranı, kimi dostu kimi ona aşk ve ilgi duyan kadınlar. Ama onu çevreleyen görünmez cam ne kadar yaklaşılar tam olarak ona değmelerine engel oluyordu sanki. Öykü yazarı Lidiya Alekseyevna Avilova, 1889 yılında, Petersburgskaya Gazeta’nın yönetmen – yayımcısı ile evli olan ablasının evinde tanıştı Çehov’la. Lidiya evliydi ve dokuz aylık bir çocuğu vardı. Eniştesi, “Öykülerinizi yutarcasına okur, size birkaç mektup yazdı ama göndermeye çekiniyor. Mektuplarını bizlerden bile saklar...” diye tanıştırdı onları. Yemeğe geçildiğinde duvarın dibinde dikilen Lidiya’ya yaklaşan Çehov, çekinmeden onun saç örgülerinden birini tuttu.

- Doğrusu, böyle gür saçları hiç görmemiştim.

Masada yan yana otururlarken Lidiya'ya ögütler veriyordu. “Gördüklerinizi, hissettiklerinizi tüm gerçekliğiyle, içinizden geldiği gibi yazmalısınız.” Sonra Ivanov’un ilk temsiline davet etti onu. “Bilet gönderirim size. Burada mı oturuyorsunuz?” Cevap, Lidiya'nın eniştesinden geldi. “Şurada, iki adımlık yerde oturuyorlar, ıglıkçı bir bebeği var..” Ah, o anlar, içinizde bir şeylerin kıpırdadığı ama o kıpırtıyı hissettirmemeniz gerektiğini anladığınız dakikalar. Anton, eğilip, “Oğlan mı?” diye sordu, “Ya! Çok güzel!...” Yine de sevinçle, “Bize ne oldu?” dercesine baktılar birbirlerine.

- Sizinle bir daha görüşebilecek miyiz? Yazdığımız, bastırdığımız ne varsa hepsini verin bana. Dikkatle okuyacağım, ister misiniz?

Yeniden karşılaştıklarında aradan üç yıl geçmişti oysa ve Lidiya'nın çocuklarının sayısı üçe çıkmıştı. Eniştesinin, gazetensin yirmi beşinci kuruluş yılı için evinde verdiği davette, Anton sitem etti ona: “Hani öykülerinizi gönderecektiniz?” O akşam başlayan yakınlasmaları aralıklarla ve Çehov’un öldüğü tarihe kadar süren mektuplaşmalarla devam edecekti ama Lidiya'nın elinde olmayan nedenlerden doğan yanlış anlamaların gerçek birer sevgili olmalarını engellemesi kıracaktı Anton’u. Bu duruma çok üzölen Lidiya, bir madalyon yaptırıp, üzerine “Sayfa 267, satır 6 – 7” ibaresini kazıtıp gönderdi ona. Bu, Çehov’un kendisine imzaladığı Komşular kitabındaki “Yaşamım bir işine yarayacaksa gel, onu al” cümlesine işaret ediyordu. Ama tek bir satır yanıt gelmedi.

Uzun bir süre sonra tesadüfen bir maskeli baloda yeniden karşılaştıklarında, Anton, Martı'nın ilk temsiline gelip gelmeyeceğini sordu Lidiya'ya ve, “Öyleyse dikkat et” dedi, “Yanıtım sahneden verilecek.” Cevap, Lidiya'nın yaptığı gibi, bir kitabın sayfa ve satır numaralarına bir aktörün ağzından yapılan atıfta gizliydi. Böylelikle öğrendi Lidiya, Anton’un her şeyin farkında olduğunu, her şeyi bildiğini. Yeniden görüşmeye karar verdilerse de Çehov’un ilerlemeye başlayan tüberküloz hastalığı imkân vermedi buna. Hastanede bulacaktı onu Lidiya. Ondan sonra da bir iki görüşme ve mektuplarla sınırlı kalacaktı bu gizli aşk.

Martı'nın ilk temsili ise büyük bir fiyaskoyla sonuçlanmıştı. O sıralarda Çehov, Melihovo'da aldığı, sık sık dostlarını ağırladığı malikânede yaşamaktaydı.

1897 Mart'ında hastalığı ağırlaşan Çehov, bir kliniğe yattığında ziyaretine gelenler arasında, iki yıl önce tanıştığı Tolstoy da vardı. Eylül'de, Paris'e ve Nice'e giderek Dreyfus olayını takip etti ve bu konuda Zola'yı destekledi. Ertesi sene Stanislavski ile Sanat Tiyatrosu'nu kuran Nemiroviç, Martı'yı sahnelemek için Çehov'dan izin istedi.

Nemiroviç ile görüşmeye gittiği tiyatrodaki o akşam oynanan dramı izleyen Çehov, Çaçire İren rolündeki anlamlı yüzlü genç kadının, 'soylu ve yürekten gelen' sesini dinlerken ara sıra soluğunun kesildiğini hissediyordu. Piyas bittiğinde, oyunu çok beğendiğini söyledi ve gülümseyerek Moskova'da kalacak olsa 'İren'e âşık olacağını ilave etti.

Martı, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde Olga, Arkadina rolündeydi. Aradan geçen kış içinde. Anton'un kız kardeşi Mari ile tanışıp dost olmuşlar, havasının hastalığına iyi gelmesi umulduğu için Yalta'da bulunan Çehov'u ziyarete gitmişlerdi. Yazar ile oyuncu Moskova'ya birlikte dönerken, Ağustos'ta, Kırım'ın en güzel mevsimini beraber yaşadılar. Aralarındaki aşk ilişkisi belki Yalta'da belki Kırım'da başlamıştı.

Çehov âşıkta. Olga Knipper ise onu elde etmeye kararlı. Bu arada, 1900 yılında Çehov, Akademi üyesi olmuştu. Olga'yla kâh Moskova'da, kâh Yalta'da buluşarak sürdürdükleri beraberliklerinin, hayatı boyunca, yarattığı kahramanlarınki, gibi hep biraz i uçucu, kökleşmesine izin vermeye çekindiği, duygularını belki güzelliğini lekelememek için sonuna kadar yaşamaktan kaçınıp bir rüyaya dönüştürdüğü aşklarına benzemesine Olga'nın tahammülü yoktu. Onu 1901 Mart'ında bir kere daha Yalta'ya davet ettiğinde öfkeyle reddetti. Çehov'un metresi olmayı sürdürmek, geceleri gizli gizli buluşmak

istemiyordu. Başkentte karışıklıkların patlak verdiği, Kazak askerlerinin halkı kamçıdan geçirdiği, ölen, yaralanan üniversite öğrencilerinin bulunduğu, Olga'nın Maşa rolünü oynadığı Üç Kız Kardeş'ten söz edildiği zamanlardı.

Çehov'un mektubu Nisan ayı sonlarında ulaştı Olga'ya: “Moskova'da tek bir kişinin bile, evleneceğimizi önceden bilmeyeceğine söz verirsen; Moskova'ya geldiğimde, hâlâ istiyorsan, seninle evlenirim. Düğünden, kutlamalardan, elde şampanya bardağı, hafifçe gülümseyerek ayakta durmaktan neden bilmem korkuyorum.”

25 Mayıs 1901'de evlendiler. Böylece sonu gelmeyen ayrılıklar, pişmanlıklar, anlaşmazlıklar, yakınmalar başlıyordu ve Çehov için bitmeyen bir yalnızlık. Olga, sahneye çıkmak için Moskova'da kalmak zorundaydı, Anton ise gitgide bozulan sağlığı nedeniyle Kırım'da.

Tuhaf bir döngüsü var sanki hayatın. Nice büyük konuşanlara dokunmadan geçiyor da, inadına, duyarlı insanların inarak söyledikleri sözleri bile ödetiyor onlara. Acaba yalnızca onlar anlayacağı için mi? Bir zamanlar Çehov, “Tabii ben de evlenmek isterim” diyordu dostlarına yarı alaylı yarı ciddi, “Ama, ay gibi sürekli ufkumda durmayacak bir kadın bulun. O Moskova'da otursun, ben köyde...” işte şimdi tam istediği gibi bir evlilik yapmıştı. Ve istediğinin bu olmadığını anlamıştı. Karısını özleyiyor, hep yanında olmasını arzuluyor, aşk ve hasret dolu mektuplar yazıyordu ona: “Sensiz üşüyorum.” Yinede Olga'dan, böyle bir özveride bulunmasını talep etmiyordu. Ama Olga ona, “Senin yanında olmak isterdim, Tiyatrodan ayrılmadığım için kendime lanet okuyorum,” diye yazınca, ümide kapılıp soruyordu, “Gerçekten mi?” O zaman karısı çılgınlığı basıyordu: “İşsiz olunca büsbütün sıkılacağım, nice uğraşla elde ettiklerimi bir anda yıkacak kadar da genç değilim.”



Yıllar sonra yayımlanacak Çehov'un Sırrı adlı kitap, hırslı Olga'nın aslında Nemiroviç'in sevgilisi olduğunu, Çehov'la, onun adından yararlanmak için evlendiğini ve Olga'nın, bu suçlamalar kendisine yöneltildiğinde, Çehov'un ölümünden bir gün önce geçirdiği uzun bir nöbet esnasında, Alioşa adlı bir erkeğin adını sayıkladığından bahsettiğini ileri sürecekti.

Çehov, hastalığının gün geçtikçe kötüye gitmesine karşın çalışmalarını sürdürüyordu. 1902 yılında Maksim Gorki'nin Akademi üyeliği Çar tarafından siyasi nedenlerle engellenince o da istifasını verdi. Ertesi yıl yazmaya başladığı Vişne Bahçesi, 1904 yılının ocak ayında sahnelendi. Mayıs'ta Olga ile beraber Almanya'ya, Badenweiler'a gittiler. Kaçınılmaz son o yılın temmuzunda geldi. Kaldıkları otel odasında, 'yaşamı boyunca ilk kez kendiliğinden' bir doktor istedi Çehov. Olga, yakınlarda bulunan iki Rus öğrenciden bir hekim bulmalarını rica etti. Anton, kalbinin üzerine buz koymak isteyen karısını hafifçe itti. "Boş bir kalbin üzerine buz konulmaz."

Yapılan iğne 'boş kalbi' canlandıramadı. Doktor, şampanya getirtti. Çehov, yatağında doğrulup oturdu, "Ich sterbe" dedi Almanca: Ölüyorum. Tavrı, onun kişiliğinin özeti gibiydi: Bu ağır sözcüğü bir başka dilde telaffuz ederek durumu hafifletmeye çalışıyor hem de Alman hekime nezaket gösteriyordu. Sonra, kadehi tutup daha ilk karşılaşmalarından birinde, "Merhaba, hayatımın son sayfası" dediği Olga'ya en içten gülümsemesiyle gülümsedi, "Çoktandır şampanya içmemiştim." Sessizce dibine kadar içti ve yavaşça sol yanına uzandı.

Çehov'un tabutu, ömrü boyunca asla kaybetmek istemediği mizah duygusuna nazire yapar gibi ulaştı Moskova'ya: Üzerinde kocaman harflerle "İstiridyе" yazılı bir vagonla.

'İstiridyе', incisini taşıyordu içinde.

Ve acılı annesi, toprağa verilen oğlunun ardından içini çekip, Anton Çehov'un

kahramanlarından biri gibi konuştu: “Üzüntümüz büyük. Antoşa yok artık.”

## **2.2. ESERİN DÖNEMİ**

( Yazar, oyunda kendi dönemini yansıtmaktadır.)

### **Popülizm ve Devrimci Hareket Dönemi**

Serflerin özgürleştirilmeleri, Rus intelightsiyasının siyasal düşünüş ve duygularını da köklü bir değişime uğrattı, 1840'larda ve 50'lerde serilerin davası, temel toplumsal reform adına meşruiyetçi bir güç olarak Slavofiller tarafından savunulmuştu. Aleksandr'ın getirdiği reform yasalarının sınırlılığı, Rus nüfusunun en ağırlıklı bölümü olarak köylülüğü temsil iddiasının, devrimci bir değişimde kararlı olan radikal intelightsiyaya geçmesini sağladı.

Rusya'da 1860'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan yeni radikalizm, Batı'dan gelen iki etmenin katalizörlüğüne uğradı. Bunlardan biri, 1840'lann belli başlı bilimsel kazanımlarının yarattığı etki idi. Böylece, insanın ve toplumun bilimsel yöntemle anlaşılabilceği ve değıştirilebileceği yolundaki inanç güçleniyordu. Diğeri ise, Piotr Lavrov ve Nikolay Mihailovskiy gibi Rus siyaset yazarlarınıninkiyle birlikte, Fransız ütopyacı sosyalizminin fikirleriydi. Yani radikalizmin ana çizgisi, bir tür sosyalist devrimci popülizm olarak narod-niçestvo idi. Narodniçestvo, mevcut düzenin yıkılması için kitlesel bir sosyalist devrim gerektiği; Rusya'nın kendine özgü toplumsal-yapısının kapitalizmin atlanarak doğrudan sosyalizme geçişi sağlayacağı; Rus köylülüğünün yaygın örgütleri olarak komünal kurumların özde sosyalist oldukları ve bu yüzden de köylülüğün harekete geçirilmeye hazır doğal bir devrimci güç olduğu yolundaki inançlara dayanmaktaydı. Bunun ötesinde narodniki (popülistler) devrimci değışimi harekete geçirmede hangi yöntemlerin uygun olduğu konusunda anlaşmazlık içindeydiler. Bazıları (Neçayev ve Tkaçev) terörist eylemlerden yana iken, diğeri (Lavrov), devrimin organik olarak başlaması gerektiğini savunmaktaydılar. Sonunda

çoğunluk, köylülerin kişi olarak harekete geçirilmesi gerektiğine karar verdi.

Köylülerle kişisel ilişki girişimi 1873-74 yıllarının “Halka Doğru” hareketi ile başladı. Çoğu hali vakti yerinde ailelerden gelen öğrencilerden oluşan kentli çok sayıda genç narodniki köylü elbiseleri giyip köylülere devrim anlatmak üzere kırsal kesime dağıldılar. Köylülerin verecekleri mesajı almaya hazır olduklarını varsayıyorlardı. Sonuç, tam bir başarısızlıktı: narodniki'nin köy yaşamından, köylülerin zihniyet ve dürtülerinden hiç haberi yoktu. Buna karşılık köylüler de büsbütün farklı bir sınıftan gelip hiç bilmedikleri kavramlarla konuşan bu genç insanlar karşısında şaşkınlığa düşüp onlardan kuşulanmışlardı. Böylece hareket sarsıntıya uğradı. Pek çok narodniki tutuklanıp mahkemeye çıkarılırken, köylüler öylece hareketsizdiler. 1870'li yılların sonunda yeniden bir “Halka Doğru” hareketi başladıysa da sonuç yine başarısızlık oldu.

Popülizmin 1870'lerde uğradığı başarısızlığın ikili bir sonucu oldu. Harekete katılanlardan bazıları köylülerin devrimci bir güç oluşturdukları inancını ge- ne korudular. Nihayet onlar da yanlış yapa yapa doğruyu öğrenecekler ve Sosyalist Devrimci Parti'nin kurucuları olacaklardı. Diğerleri ise bir devrim başlatmanın kitlelerin bilincini geliştirmenin ötesinde şeyler gerektirdiği sonucuna ulaştılar. Bu kesim içinden bazıları terörizmi seçerlerken, bazıları da Lenin'in başlıca uygulayıcısı olduğu akılcılaştırılmış devrimci politika yolunda yürüyeceklerdir.

Popülizmin inişine, terörizmin yükselişi eşlik etti. Ancak devrimci dinamiğe ilişkin temel kavrayış yine aynı idi: Kitlesele başkaldırıcıyı sağlayacak doğru yöntem bulunduğu anda, kurulu düzen kaçınılmaz biçimde yıkılacaktı. Başvurulan yol, kitle terörü ve en çok da suikastler oldu.

Terör kampanyası 1870'ler sonu ile 1880'ler başı arasında sürdü. Terör eylemleri Toprak ve Özgürlük (Zemlya i Volya) diye bilinen küçük bir gizli örgüt tarafından

düzenleniyordu. Örgütün merkezi St. Petersburg, üyelerinin büyük bölümü de ayrıcalıklı sınıflardan gelen radikal öğrencilerdi. Gerçi üye sayısı azdı, ama, üyeler fanatik kişilerdi. Ayrıca kendilerini yaratan seçkin kesimden sempati ve malî destek de bulabiliyorlardı. 1878 yılından başlayarak giriştiği eylemlerde Toprak ve Özgürlük, tüm Rusya'da çok sayıda üst düzey polis ve hükümet görevlisini öldürmeyi başardı. Örgütün kampanyası 1881 yılında II. Aleksandr'ın bir suikast sonucu öldürülmesi ile doruğuna ulaştı. Ne ki bunun yarattığı sonuçlar, terörizmin de sonunu getirdi. Toprak ve Özgürlük'ün, güvenlik güçlerince kökü kazındı. Ama bundan da önemlisi, kullandığı yöntemlerin gözden düşmesiydi. Çar'ın öldürülmesi bile herhangi bir ayaklanmaya yolaçmamıştı; hükümet kararlı biçimde yerinde duruyordu ve tahta geçme sistemi de doğru düzgün işlemişti. Böylece radikaller, başka devrimci yöntemler aramaya koyuldular.

Bu arayış aşağı yukarı yirmi yıl aldı. 1880'ler Rusya'da yeni bir devrimci teori olarak Marxizmin yükselişine tanıklık etti. Marxizmin Rusya'daki babası, İsviçre'de Alman Marxizmi üzerinde incelemeler yapan ve teoriyi Rus koşullarına uyarlayan eski bir popülist, Georgiy Plehanov idi. Plehanov'un ilkeleri şöyleydi; Tüm diğer ülkeler gibi Rusya'da sosyalizmden önce bir kapitalist gelişme döneminden geçmek zorundaydı; geleneksel köylü örgütlenmelerinin herhangi bir sosyalist potansiyeli bulunmuyordu; Rusya'da devrimin toplumsal gücü kentsel proletarya idi ve proletaryayı eyleme yöneltmek için de disiplinli ve örgütlü bir işçi sınıfı partisine gerek vardı. Plehanov 1883 yılında Rusya'daki ilk Sosyal Demokrat Örgütü kurdu; kısa süre sonra buna bağlı bir örgütler ağı tüm Rusya'ya yayıldı. 1880'lerin sonunda Marxistlere katılan gençlerden Biri Vladimır Ulyanov, yani daha iyi bilinen adıyla Lenin idi.

Lenin 1870 yılında Volga yöresinde bir devlet memurunun oğlu olarak dünyaya gelmişti. Ağabeyinin Çar III. Aleksandr'a karşı düzenlenen bir komploya karıştığı için idam edilmesi üzerine 1887 yılında poli-tikleşti. Narodničestvo ile biraz ilgilendikten sonra Marxizme yöneldi ve Plehanov'un bir izleyicisi oldu. 1895 yılında Lenin, St.Petersburg'da oluşturulan ilk Marxist çalışma hücresinin sorumluluğuna getirildi.

Hücrenin amacı, başkent işçilerine propaganda yapmaktı. Ancak hücre açığa çıkarıldı ve Lenin tutuklandı. Sonuçta üç yıllık Sibiryâ sürgünü cezası (1896-99) aldı. Sürgündeki koşullar oldukça gevşekti. Lenin buradaki zamanını belli başlı siyasal yazılarını kaleme almaya ve Marxist teori üzerine kendi yorumunu geliştirmeye verdi. Sürgün biter bitmez, kendisine Avrupa'ya gidiş izni tanındı. Ülke dışındaki Sosyal Demokrat göçmenler arasında bir uyumsuzluk görülüyordu. Plehanov'un konumu zayıflamıştı. Lenin eski yol göstericisi ile eşit statüde bir ortak önderlik konumuna yükseldi. Devrimci stratejinin niteliği ve hızı konusunda ikisi arasında önemli görüş ayrılıkları belirmektedir. Bu görüş ayrılıkları, Rus Sosyal Demokrat Partisi'nin 1903 yılında yapılan ikinci kongresinde bir çatışmaya yolaçtı. Plehanov'un tarafına Menşevikler denilirken, Lenin ve yandaşları Bolşevikler olarak adlandırılıyordu ("az" anlamına gelen menşe ile "çok" anlamına gelen bolşe'den hareketle).

Rus Marxist hareketi ülke dışında gelişirken, siyasal değişimi hedefleyen diğer gruplar Rusya'da etkin hale gelmeye başlıyorlardı. Devrimciler arasında, eski narodniki'nin kalıntıları 1900 yılında yeni Sosyalist Devrimci Parti'ye dönüştüler ve 1901 yılında da siyasal terör eylemlerini yeniden canlandırdılar. Daha da önemlisi bu Parti, köylüler arasında sosyalist devrim görüşünü propaganda etmek üzere Rusya'nın tüm kırsal kesimlerinde yaygın bir örgütlenmeye gitmişti. Sosyalist Devrimciler, mesajlarını köylülere uyacak şekilde iletmeye çalıştılar; köylülerin özel hoşnutsuzluk konularından hareket ettiler ve kırsal Rusya'da başlıca devrimci parti haline geldiler.

20. yüzyılın ilk yılları aynı zamanda hükümete karşı liberal muhalefetin de siyasal bir güç haline gelişine tanıklık etti. Bu hareketin başını çekenler, yetkileri ve gelişimleri 1900'lü yılların başında büyük ölçüde sekteye uğratılan zemstvo yerel yönetim sistemine egemen olan liberal politikacılarıdır. Zemstvo'larm Rusya'da tedrici olarak parlamenter bir hükümet sisteminin yaygınlaşmasına yolaçacağını uman kırsal kesimdeki liberal toprak sahipleri ile kentlerdeki liberal akademisyenler de bunlara katıldılar. Liberaller 1903 yılında Bir Özgürlük Birliği oluşturdular. Bu Birlik'in programında ileri sürülen talepler arasında şunlar yer almaktaydı: Medenî hakların

eksiksiz olarak tanınması; tüm vatandaşların yasa önünde eşitliği; zemstvo'ların demokratikleştirilmesi ve yaygınlaştırılması; yakınlarda getirilen sınırlayıcı ve kısıtlayıcı yasaların geri alınması; tam bir siyasal af ve gerçekten temsilî nitelikte bir yasama meclisinin kurulması. Amaçları, Rusya'yı liberal demokrasi ilkelerine dayalı bir toplumsal düzene sahip, anayasal bir monarşiye dönüştürmektir.

Merkezî hükümet devrimcilere daha ileri baskıcı önlemlerle, liberallere ise kayıtsızlıkla yaklaştı. “Kayıtsızlık” olarak anlatılan tepki büyük ölçüde tahta 1894 yılında çıkan II. Nikola'nın kişiliğine bağlıydı: Nikola iki tehdit arasında pek az fark görüyor ve hangi türde olursa olsun temsilî hükümet fikrinden özellikle hoşlanmıyordu. Böylece sonuçta devrimciler şiddete dayalı devrim görüşü doğrultusunda daha da pekişirlerken, liberaller de mevcut düzene giderek daha çok düşman hâle geliyorlardı.

Rus romanının klâsik dönemi kısa sürdü; aslında hemen hemen tam olarak II. Aleksandr dönemi ile çakıştı. Yazın alanında 1820'ler ve 1830'larda yaşanan Altın Dönem'den sonra okuyan kamuoyu büyümüş, eğitim düzeyi de artmıştı. Toprak sahipleriyle devlet görevlilerine ek olarak intelligentsiya (basitçe, eğitim görmüş insanları anlatmak üzere kullanılan yarı-Lâtinçe yarı-Rusça bir sözcük) önemli sayıda raznoçmt-siy de içermekteydi -bu sözcük de, ne toprak sahibi ne de köylü kökenli olanları, yani yeni türemekte olan bir orta sınıfı anlatır. Siyaset daha büyük ölçüde kutuplaşmış, radikal düşünürler kendilerinden önce gelenlerin liberal uzlaşmalarına tahammülsüz duruma gelmişlerdi. 1870'lerde “Halka Doğru” hareketine güç veren büyük popülist dalga, Tolstoy'dan tutun da Musörgskiy'e kadar sanat alanındaki belli başlı isimleri değişik yönlerden etkilemişti. Daha genç kuşağın karakteristik özelliği ise, her alanda geçerli lâik ve bilimsel temelli değerler peşinde, tüm metafizik yükleri, ön fikirleri, hatta sıradan nezaket kurallarını bile bir kenara bırakan bir tavır benimsemesi ya da buna özenmesi idi. Bu zihniyetin klâsik bir betimlemesi, Turgenyev'in “nihilist” sözcüğünü yaygınlaştıran romanı Babalar ve Oğullar'da (1862) görülür.

Ortada hâlâ olağanüstü yetenekte ozanlar vardı. Yaşlı Fyodor Tyutçev (1803-73), “toplum ozanı” N.Nekrasov (1821-77), “sanat için sanat” görüşünün ender görülen savunucularından Afanasiy Fet (1820-92) ve ilginç biçimde çok yönlü özellikler taşıyan Aleksey Tolstoy (1817-75) bunlar arasındadır. Ne var ki, bu ozanlar özgün herhangi bir ekol oluşturmuyor, ortak bir davayı dile getirmiyorlardı. Gerçek anlamda profesyonel ilk Rus oyun yazarı Aleksandr Ostrovskiy (1823-86) bu dönem boyunca çok ürün verdi. Vselvod Garşin (1855-88), hiciv yazarı Mihail Saltikov-Şçedrin (1826-89) aralarında en iyisi olarak da Nikolay Leskov (1831-95) gibi usta öykü yazarları, gene bu dönemde adlarını duyurdular.

Aynı dönemde roman, Rus sanatının büyük dalı olarak ilginç ve dikkat çekici bir yükseliş sergiledi. Roman dalının önde gelenleri İvan Gonçarov (1812-91) ile İvan Turgenyev (1818-83) idi. İlki, üç roman yazdığı halde, başyapıtı olan Oblomov (1859) ile bilinir. Avrupa romanının “plânsız” en büyük yapıtlarından biri olan roman, belirgin bir tembellik ve çürüme sürecine çekilişi, hareketliliğin dertlerine karşı metafizik bir haçlı seferi karakteri alan bir kahramanın iç dünyasını açığa çıkarır. Böyle bir karakterde özel olarak “Rus” olan bir şey var mıdır? Çağdaşları bu soruya tereddütsüz olumlu yanıt verdiler ve “Oblomovizm” kavramını yarattılar. Turgenyev ise yazın yaşamına ozanlıkla başlamıştı. Kırsal kesimden kısa görüntüler sunan ve yayımlandığında serflik düzenine karşı güçlü bildirimler taşıyan öyküler biçiminde yorumlanan Bir Avcının Notları'ndan (1845-52) sonra, romana yöneldi. İnsan ilişkilerini ele alan, güçlü iradeye sahip kadın kahramanlarla varlıkları anlamsız erkeklerin dramatik biçimde boy gösterdikleri, görelilik olarak kısa ve oldukça ince işlenmiş romanları, Rus yazınının dışarda en yaygın okunan ilk ürünleri arasındadır (sözgelimi Turgenyev'in romanlarının Henry James üzerinde ufuk açıcı etkileri olmuştur). Fyodor Dostoyevski (1821-81) ise geçimsiz ve dengesiz bir kişiliğe sahipti; bir kumar hastası, sağ-kanat Slavofil eğilimin ideologu idi. Yaşamış olduğu bazı kişisel deneyimleri - idamın eşliğinden dönüşü ve Petraşevskiy olayını da sürgüne gönderilmesi, sara illeti, babasının korkunç biçimde öldürülmesi, çalkantılı bir aşk macerası- romanlarında büyük ölçüde kullandı. Kumarbaz (1867) bunun en ilginç örneğidir. Yayımcısının koyduğu zaman sınırına uyabilmek için (ki burada gerek o günkü gerekse de gelecekteki

malî durumu açısından kendi büyük kumarını oynuyordu) bu romanı bir ayda sekreterine dikte ettirdi ve sonra da onunla evlendi. Dostoyevski en başta “büyük dörtlü”süyle anımsanır: Suç ve Ceza (1866; en yaygın bilineni ve en yalını) - Budala (1868-69), Şeytanlar (1871; bazen Ecinniler diye de bilinen öfkeli bir siyasal taşlama) ve Karamazov Kardeşler (1880; en sonuncu, en uzun ve en zengin romanı). Dostoyevski'nin yapıtlarında dinsel, psikolojik ve toplumsal öğeler ayrıntılı bir fikirler çerçevesi içinde örülü olup burada hiçbir ideoloji tek başına son söze sahip değildir -bu da Dostoyevski'nin romanlarının son zamanlardaki akademik çalışmalarca da vurgulanan “çok sesliliği”ni oluşturur. Yeraltından Notlar (1864), büyük romanlarını örten perdeyi aralayıcı kısa bir çalışmadır. Tolstoy'dan farklı olarak Dostoyevski, okumaya düşkün kamuoyunun kendi yapıtlarına yönelmesini ancak zamanla sağlayabildi. Dostoyevski'nin yıldızı, aslında yeni bir yüzyıla dönülürken ortama damga vuran Sembolist dönemde parladı. Bundan kısa bir süre sonra da Dostoyevski bütün Avrupa'da bir peygamber olarak aşırıya varan ölçülerde yüceltecektir.

19. yüzyılın ilk yarısında Akademi, görsel sanatlardaki yaratıcılık üzerinde giderek daha da kısırlaştırıcı bir etki yaratıyordu. 1863 yılında 14 öğrenciden oluşan bir grup, Akademi'nin tarihsel resim dalında yıllık ödül konusu olarak “Valhalla'da Tanrıların Günü”nü saptaması üzerine bir protesto gösterisinde bulunarak Akademi'yi terketti. Bu olay, görelî olarak önemsiz görülebilir; oysa işin altında yatan hoşnutsuzluklar oldukça derindi ve sonunda Gezginciler (Peredvljnkl) adıyla bilinen bir sergi topluluğunun oluşmasına yolaçtı. Gezginciler, geçmiştekiler olsun güncelleri olsun, kendi kültürlerinin gerçeklikleriyle uğraşmak, büyük kentlerde yaşayan ve paralı izleyicilerle değil daha geniş bir kamuoyuyla iletişim kurmak istiyorlardı. Bu çabalarında şanslıydılar; çünkü önde gelen bir estetikçi ve eleştirmen olan V. Stasov (1824-1900) ile Moskovalı bir kolleksiyoncu işadamı P. Tretyakov (1832-98) kendilerine destek oluyordu. Tretyakov daha sonra Gezgincilerin çalışmalarından hareketle Rusya'nın en büyük sanat galerisini oluşturacaktır. Gezgincilerin önderi İvan Kromskoy (1837-87), en iyi tanınan (ve uzun yaşayan) temsilcisi de İlya Repin (1844-1930) idi. Aralarında, önplânda sanatçı kişiliğe sahip ve gelecekteki gelişmelerin de habercisi özelliği taşıyan bir başkası ise, Vasiliy Surikov (1848-1816)'dur.



Müzik alanında bu dönem, yenilikçi bir ürün patlamasına tanıklık etti. Bu gelişme, “Beşler” ya da Moguçaya Kuçka “Bir Avuç Büyük” adıyla bilinen bir grup arkadaşın çalışmalarıyla ilgilidir. Bu beş kişi yaş sırasına göre Aleksandr Borodin (1834-87), Cesar Cui (1835-1918; Fransız kökenli), Mily Balakirev (1837-1910), Modest Musorgskiy (1839-81) ve Nikolay Rimskiy-Korsakov (1844-1908) idi. Aralarında yalnızca Balakirev geleneksel müzik eğitimi almıştı ve başlarda gruba egemen olan da oydu. Borodin kimyager di. Cui bir askerî mühendis, Musorgskiy memurdu. Bir deniz subayı olan Korsakov ise sonra konservatuvarda profesörlüğe gelmiş, aynı sırada da kendini, sahip olmadığı müzik eğitimi alanında geliştirmiştir. Korsakov, arkadaşlarına göre daha çok beste yaptı; Bo-, rodin ve Musorgskiy'nin zamansız ölümlerinden sonra da onların tamamlanmamış belli başlı yapıtlarının düzenleme ve orkestrasyon işlerini üstlendi (bunun her zaman o bestecilerin lehine sonuç verdiği söylenemez).

Beşler'in “profesyonel müzisyen” olmamaları, onların özgünlüklerine katkıda bulundu. Çünkü müziksel biçim ve kurallara ilişkin önceden oluşmuş sınırlara bağımlı değillerdi. Alan serbestisine sahip, orkestrasyon açısından renkli ve esin açısından da güçlü biçimde programlanmış yönleriyle Beşler, oldukça geç kalmış bir Romantizm çizgisinde Berlioz'u (Rusya'da çok sevilirdi) izlediler. Glinka'dan, Rus halk müziğinden yararlanma ve bunu geliştirme özelliğini devralırlarken, bunu zaman zaman orientalist bir doz da kattılar. Glinka'nın dönemiyle yaşayan bir bağ oluşturan kişi, Aleksandr Dargomijkiy (1813-69) idi. Dargomijkiy'nin esinlendirdiği ciddiyet, kendisinin Musorgskiy'le olan arkadaşlığı sayesinde, Beşler'in en iyi yapıtlarında ağırlığını duyurdu. Beşler ve izleyicileri, soyut enstrümental müzikten ve klâsik biçimlerden genellikle uzak durdular (Borodin'in iki yaylı sazlar kuarteti, bu genellemeye güzel bir istisna oluşturur). Bunun yerine yönelinen alan, şarkı, senfonik şiir, piyano parçaları, ama hepsinden öte opera olmuştur. Opera alanında konularını dikkatle, bazen Rus tarihinden (Musorgskiy'nin Boris Godunov ile Kovaçına'sı, Borodin'in Prens İgor'u), bazen de 19. yüzyıl klâsik yazınından seçtiler. Belki de bu nedendir ki, Puş-kiî Rusya dışımda şiirlerinden çok operalar aracılığıyla tanınmaktadır. Ancak bundan sorumlu olanlar yalnızca Beşler değildir. Bir de onların çağdaşı, büyük besteci Piotr İyîç Çaykovski (1840-96) sözkonusudur. Çaykovski'nin en büyük operaları, Puşkin'in

Yevgeniy Onegin'i ve Maça Kızı'ndan hareketle bestelenmiş-tir. Ulusalçı zihniyeti! bazı çağdaşları tarafından Çaykovski'nin iflah olmaz bir Batıcı, hattâ önemsiz olduğu söylenmiştir. Çaykovski gerekli müzik eğitimini almıştı; oda müziği, senfoniler ve konçertolar besteledi. Mozart'ı kendine örnek almıştı ve Avrupa'daki dinleyiciler tarafından tutulmaktaydı. Ama bütün bunlara rağmen folk ezgilerini, karmaşık ritmleri ve enstrümental canlılığı kullanmakta en az çağdaşları kadar yetenekliydi.

Rusya'nın ekonomik dokusu 1860'larla sonraki yüzyılın başları arasında, kentler ve fabrikalar merkez olmak üzere derin bir değişim geçirdi. Sözü edilen dönemde Rusya'daki kentlerin nüfusu hemen hemen ikiye katlandı ve dönemin ekonomik büyümesi de büyük ölçüde kentlerde gerçekleşti. Sanayileşme ve kentleşme tedricerî devreye girdi, 19. yüzyılın son çeyreğinde daha da hızlandı. Bu büyüme, vasıflı işçi sınıfının, sını ve yönetsel alanlarda uzmanlığın ve sermaye altyapısıyla sermaye geliştirme becerilerinin bulunmayışı yüzünden başlarda engellenmişti. Bu kaynaklar hızla geliştirilirken, aynı süreç içerisinde kentsel bir proletarya ile tüccar sınıf şekillendi. İkisi, Rusya tarihinde değişik roller oynayacaktır.

Proletaryanın kökleri köylülükte idi. 1861'in yarım kalmış reformları, Kırım Savaşı'nı izleyen ilk sını modernizasyon dalgasıyla çakıştı, çok sayıda köylü yeni iş bulma umuduyla kentlere akın etti. Başlarda bu köylüler süresi belirli istihdam olanakları için kente geliyor, sonra da kent yaşamı ile bütünleşmeden köylerine dönüyorlardı. Bu durum kısa sürede değişti ve eski köylü, acemi işçi haline geldi. Gerçi bu işçi kentte oturuyordu; ama alışkanlıkları ve düşünceleriyle gene bir köylüydü. Çalışma koşulları çok ağırdı. Yasalar, herhangi bir sendikal etkinliği sıkı sıkıya yasaklıyordu. Ortaya çıkan tepkiler ise büyük ölçüde apolitik nitelikte ve dar anlamda çalışma koşullarıyla ilgiliydi. 1880'lere gelindiğinde hükümet çalışma yaşamına bazı reformlar getirdi. Bunlar sayesinde çalışma koşulları bir ölçüde hafifletildi. 1890'larda, gene sınırlı olmak üzere başka reformlar geldi. Sendikalar 1902 yılında yasallaşırken, 1903 yılında iş kazası tazminat-ödemeleri getirildi. Proletaryanın koşulları öyle çok çarpıcı biçimde olmasa bile tedricen düzeldi. İşçi sınıfı, yeni yeni palazlanan Sosyal Demokratlar bir yana

bırakılırsa, devrimci hareketin ilgi alanı dışında kalmaktaydı.

Ticaretle uğraşan kentli sınıf ise, büyük ölçüde daha önceki tüccar kuşağın uzantısı durumundaydı. Bu tüccarlar, Avrupalı olmaktan çok Levanten denebilecek iş yöntemleri ve alışkanlıklarıyla başarı kazanmış bir kesim oluşturmaktaydı. Bu kesimin sistematik olmasa bile girişimci bir özellik taşıyan yetenekleri, Rusya'nın 1860'lardaki sanayileşmesinin başlangıç noktasını oluşturdu. 1880'e gelindiğinde bu yeni sınıf, Rusya'nın kalkınma yoluna devam edeceği temeli oldukça genişletmişti. Aradan geçen 20 yıl içinde iskonto ettirilmiş senet sayısı dört, kısa vadeli krediler çarpıcı biçimde 25, uzun vadeli krediler ise üç kat artış gösterdi. Aynı süre içinde toplam işletme ve istihdam olunan işçi sayısı da yaklaşık üç kat artış gösterdi. Buna karşılık verimlilik ve kârlılık Batıdakinden daha düşüktü. Gene de bu durum yabancı yatırımlar için bir güven ortamının yaratılmasını sağladı. 1880'li ve 90'lı yıllarda belli başlı Batılı şirketler Rus sanayiinin çeşitli alanlarına girdiler.

Ticaretle uğraşan kentli sınıf, siyasetle ancak iş çıkarları bağlamında ilgilenmekteydi. Bu tür bir ilgi, ekonomiden sorumlu bakanlara başvurma ve onlarla bir lobi oluşturma çabaları biçimini aldı. Bu bakanların arasında İvan Vişnegradskiy (1887-92 yılları arasında bakan) ile ticari ve sınaî yaşamın daha da gelişmesine yönelik kapsamlı malî-idarî reformlar getiren Sergey Witte (1892-1903) özellikle önplâna çıkar. İşadamları ne siyasal hareketlere katıldılar, ne de bunlar ortaya çıktığında parti içi politikalarda aktif bir rol oynadılar. Buna karşılık, kültür, farklı bir konu idi. Kentli işadamları sınıfı üyelerinden pek çoğu, okuma yazma bilmeyen tüccarların oğullarıydılar ve bu yüzden de eğitim ve sanata büyük önem verdiler. Bazıları sanat ve tiyatrunun belli başlı hamileri olurlarken, diğerleri gerek Rus gerekse Avrupa sanatı örneklerinin koleksiyonculuğunu yaptılar. Bugün önde gelen Sovyet koleksiyonlarının büyük bölümü, Tretyakov Galerisi dahil, aslında bu tür insanların özel derlemelerine dayanır.

Rusya'nın nüfusu ağırlıklı olarak hep köylülükten oluşmuştur. Kuzey yörelerinde pek çok köylü kentlerde mevsimlik iş ararken, 1914 yılında toplam nüfusun yüzde 85'i gene kırsal kesimde yaşamaktaydı. Köylülerin de yaklaşık olarak yansı (merkezî bölgelerde bu oran daha yüksekti) özgürlüklerine ancak 1861'de kavuşan serilerden oluşmaktaydı. Ancak bu özgürleşmenin koşulları sınırlıydı: köylüler ne toprağın tam mülkiyetine sahip olabildiler, ne de herhangi bir ekonomik yardım görebildiler. Tarımsal üretim güçlüklerle karşı karşıya, kırsal kesimdeki nüfusun beslenebilmesi açısından da yetersiz idi. El sanatları ikincil bir sanayi olarak önem taşıyordu. Geçim için, tarım mevsimi dışında kentlerde geçici iş bulunması zorunlu idi. Gerçi köylülüğe yaygın anlamda öz-yönetim hakkı tanınmıştı; ancak bu yönetim mekanizması daha üst düzeydeki bölgesel ya da merkezî yönetimlerden ayrı tutuluyordu. Ekonomik ve siyasal güçlükler, 1905 Devrimi sırasında köylülerin yaygın tahrip eylemlerine girişmelerine yolaçtı. 1906-12 yılları arasında temel bir dizi reform,-köylülerin durumunda çarpıcı düzeltilmeler getirdi. Tarımda üretkenlik hızla artarken pek çok köylü yaşamı ucu ucuna sürdürdükleri bir konumdan daha varlıklı bir düzeyin ilk kademelerine yükseldi.

### **2.3. OYUNUN FABELİ**

Evlilik için geç kalmışlığın sınırında dolaşan oyunun başkarakterlerinden Lomof'un evlenmeye karar verip Çubukof'un evine gelmesiyle olaylar başlar. Evde Çubukof'la karşılaşan Lomof derdini anlatmaya çalışır, fakat bir türlü söyleyememesi yanlış anlaşılmaya sebebiyet verir. Sonuçta Çubukof'un kızına evlilik teklifi edeceğini itiraf eder. Bu durum Çubukof'u çok mutlu eder, çünkü kızı da Lomof gibi evlenmek için geç kalmıştır. Ayrıca geriye kalan yaşamını daha rahat yaşamayı amaçlamaktadır.

Çubukof bu durumun bir an önce sonuçlanması için kızıyla Lomof'u bir araya getirir. Fakat Lomof teklifini yapmadan Natalya'yla garip bir toprak kavgasına girişir. Bu arada gelen gürültüden dolayı Çubukof tartışmaya girer ve kızına taraf olur. Lomof kavga sonunda bayılır ve sahneden çıkar. Çubukof laf arasında Lomof'un hangi amaçla geldiğini kızına söyler. Natalya babasından Lomof'u geri çağırmasını ister.

Yeniden bir araya gelen Lomof'la Natalya amaçlarına ulaşamadan bu kez sahibi oldukları köpeklerin hangisinin daha iyi olduğuna dair çekişme içine girerler. Lomof yeniden fenalaşır, bu durumu gören çubukof olayı çözmek için müdahale eder. Lomof'un evlilik teklifi için geldiğini belirtir, yarı baygın durumda yatan Lomof'a Natalya kabul ettiğini söyler. ubukofların evinde kutlama yapılır.

## **2.4 METNİN İNCELENMESİ**

### **2.4.1. Eserin İdeası ( ana fikir )**

Evlilik gibi önemli bir olay zamanında olmazsa insanlar komik durumlara dşerler.

### **2.4.2. Eserin Türü**

“Komedi”

Oyun, tek perdelik komedir.

### **2.4.3. Eserin Tarzı**

Bu eser realistik tarzda yazılmış bir komedyadır.

### **2.4.4. Eserin Konusu**

Evlilik.

### **2.4.5. Ana atışma**

Hayat kurma çabası (evlilik) ile insanların açgözlülüğü.

## 2.5. OYUNUN BÖLÜMLERİ

Giriş: Lomof'un evlenme teklifi yapmak için gelmesi.

Dü: Her iki tarafın evliliği istemelerine rağmen mallarından ve fikirlerinden vazgeçememesi.

Doruk Noktası: Tartışmalar ve Lomof'un bayılmasına kadar olan bölüm.

Çözüm: Çıkarlar ve mal kavgası ortadan kalkınca işler yoluna girmesi ve Çubukof'un kızının teklifi kabul ettiğini söylediği bölüm.

Final: Kutlama yapılması.

### 2.5.1. Büyük ve Küçük Olaylar Dizisi (Suje)

1. Büyük Olay: Teklif

1. Küçük Olay: Lomof'un gelişi.

2. Küçük Olay: Yanlış anlama (borç para isteme).

3. Küçük Olay: Babasına kızıyla evlenme isteğini söylemesi.

2. Büyük Olay: Lomof'un Karakteri.

3. Büyük Olay: Mal tartışması (Öküz Çayırı).

4. Büyük Olay: Tekliften kıza bahsediş (Baba – Kız).

1. Küçük Olay: Lomof'tan özür.

2. Küçük Olay: Statü tartışması (Köpek).

5. Büyük Olay: Final.

1. Küçük Olay: Lomof'un bayılması.

2. Küçük Olay: Evliliğe cevap ve evlilik kararı.

### 3. KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

Stepan Stepanoviç Çubukof: Toprak sahibi, ihtiyar, ailesine düşkün, rahatlığı ve özgürlüğü seven bir adamdır.

İvan Vasileviç Lomof: Toprak sahibi, göbekli, nazik bir yapıya sahip, hayattaki reel değerler için hırslı ama sıkıntıya geldiğinde nane molla; hastalık hastası bir adamdır.

Natalya Stepanovna: Orta yaşlarda Çubukof'un kızı babasının yanında topraklarının ve aile işleriyle uğraşan Lomof'a nazaran daha etken; maskülen bir yapıya sahip kadındır.

#### 3.1. Oyun Karakterlerinin İstek ve Üstün Amaçları

##### **Çubukof**

İstek: Bundan sonraki yıllarında kimsenin ona karışmamasını, rahat yaşamayı istiyor.

Üstün Amaç: İsteğine ulaşmak için Lomof ile Natalya'yı biran önce yan yana getirmek ve evlenmelerini sağlamak.

##### **Lomof**

İstek: Evlenmek, yuva kurmak.

Üstün Amaç: Bir an önce evlenme teklifi edip cevabını almak.

##### **Natalya Stepanovna:**

İstek: Evlenmek.

Üstün Amaç: Gelen teklifi değerlendirmek.

## 4. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİ VE İLLÜZYON

Joshua Logan ve Sonia Moore Stanislavski oyunculuk sistemini şöyle anlatır (2006, ss. 27 – 42):

*Konstantin Stanislavski belki de 1938'teki ölümünden önce bile bir efsaneydi. Şimdi ise artık kesinlikle bir efsane. Dünyanın her tarafında oyuncular, yönetmenler, oyunculuk eğitmenleri ve öğrencileri onun yazularından alıntı yapıyorlar ve onun öğretilerinin izinden gidiyorlar. Amerika'da tiyatro alanında yeni sözcükler ortaya çıktı. Tiyatroya dair sohbetlerde “Stanislavski yöntemi” deyimi yıllardır kullanılıyordu. Artık kısaca “yöntem” deniyor. “Yöntem oyuncusu”, “yöntem yazar”, “yöntem yönetmeni” gibi deyimler duyuyoruz. Bütün bunların tiyatroya olan ilgiyi arttırdığına ve bazı muhteşem sonuçlara yol açtığına inanıyorum.*

*Bütün bunlar nasıl başladı? “Yöntem” kelimesini dilimize kim soktu? Stanislavski kimdi? Gerçekte neye inanıyordu? Gerçekte neleri öğretmişti?*

*1930 ve 1931 kışında Stanislavski'yle Moskova'daki stüdyosunda çalışmak ve onun yönettiği provaları izlemek gibi eşsiz bir fırsata sahip olmuştum. Arkadaşım Charles Leatherbee ile birlikte bu büyük insanla ve güzel eşiyile her gün prova sonraları çay içiyordum. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Stanislavski kadar ünlü yönetmeni Nemiroviç Dançenko ve o zamanlar topluluğun repertuarındaki oyunlarda rol alan büyük oyuncularla da tanıştım ve sohbet ettim. Bu oyuncular arasında Leonidov, Moskvin, Kaçalov ve (üstat Anton Çehov'un dul eşi) Olga Knipper-Çehova da vardı.*

*Haftada birkaç akşam, Stanislavski o kış zamanının büyük bir kısmını kaplayan bir proje olan Stanislavski Operası'ndaki provaları yürütürken, biz onun stüdyosunda üç dört saat otururduk. Geceleri ise Moskova Sanat Tiyatrosunun temsilcilerini izliyorduk. Ve bu repertuarı defalarca izlemekten yorgun düşünce, Rus Tiyatrosunun zengin sezonunda sahneye çıkan diğer toplulukları izlemeye başladık. Çeşitli gösterileri izledik ve Vakhtangov Tiyatrosu ve Mali Tiyatrosunun ve özellikle de şairi Vsevolod Meyerhold Tiyatrosunun sanatçılarıyla tanıştık. Bu sanatçıların bir kısmı daha önce Stanislavski'nin öğrencisi olmuştu, ama artık kendi sistemlerini işletiyor ve kendi topluluklarını yönetiyorlardı.*

*Moskova'daki ilk gecemizde Stanislavski tarafından yönetilen bir oyunu izledik ve bu oyun bizim için olağanüstü bir sürpriz oldu. Oyun Beaumarchais'nin Figaro'nun Düşünü adlı eseriyle ve Stanislavski'yle bağlantılandıramadığımız canlı, ateşli, farsik bir ruhla sahnelenmişti. O güne dek izlediğimiz en serbest komedi oyunculuğu ve rejisi vardı karşımızda. Kadronun üstün nitelikli oyuncuları parlak renkli kostümler içinde sahnede koşuyor, zıplıyor, poz veriyor, kucaklaşıyor, bayılıyor, kekeleyo ve Fransız farsının en karmaşık kalıplarını bir tür kontrollü taşkınlık içinde icra ediyorlardı.*



*Afallamıştık. Meşhur yöntemin yaratıcısı Stanislavski bu muydu? “Coşku belleği'nin büyük eğitmeninin eseri bu muydu? Stanislavski'nin tepelerde bir tanrı değil de bir insan olduğunu, onun öncelikle yazarın oyununun yorumlayıcısı olduğunu fark ettiğimizde ilk şokumuzu yaşamıştık. O ana kadar Stanislavski'nin mistik bir oyunculuk yöntemi tasarlamış uzaktaki bir filozof olduğunu düşünüyorduk. Artık onun aynı zamanda pratiğin içinden gelen bir adam olduğunu da fark etmiştik.*

*Bundan sonraki haftalarda ve aylarda, Olga Knipper Çehova'nın başrolü, Kaçalov'un da daha önce Stanislavski'nin çıkardığı rolü oynadığı Vişne Bahçesi de dahil olmak üzere Stanislavski tarafından yönetilmiş birçok oyun seyrettik. Elbette bu hakiki Stanislavski'yi -atmosfer yaratan, düşünceli ve coşkusal. Fakat bütün bunların altında yatan dünyevi mizahi görmek bizim için bir başka sürprizdi. Sık sık canlı fiziksel şakalar yapıyordu. Örneğin ailenin mekanı terk edişini seyreden Epikhodov rolündeki Moskvin bir yandan konuşuyor bir yandan da sandıkları çekiçle çakıyordu ve bu dokunaklı sahne karşısında öylesine sabitlemişti ki çekici sürekli olarak çivi yerine parmağına vuruyordu. Stanislavski'nin çalışmasının tamamında güçlü bir mizah duygusu vardı ve bu cesurca ifade ediliyordu.*

*Öte yandan Çar Fyodor İvanoviç oyunu törensel bir havaya sahipti. Moskvin oyunun başrolünü bana Chaplin'i hatırlatan, yarı ciddi yarı komik bir üslupla icra ediyordu. Bu budala ve etkisiz çarın acıklı öyküsü -o her ne kadar göz kamaştırıcı bir ihtişamla giyinmiş ve mücevherler kuşanmış olsa da- insani ve trajikti ama yine de hep dokunaklı bir biçimde komikti.*

*Stanislavski'nin süpervizörlüğünü yaptığı Sovyet oyunu Üç Şişman Adam, neredeyse bizim modern çizgi filmlerimizin üslubuna sahipti. Üç şişman adam, kartonlarla şişirilmiş üç oyuncuydu ve üç büyük karikatüre benzeyecek şekilde doldurulmuşlardı. Bu üç adam Kilise, Kapitalizm ve Ordu'yu temsil ediyorlardı ve bütün oyun bir çocuk masalı gibi abartılı bir üslupla donatılmıştı.*

*Bu tür politik oyunlar, Moskova Sanat Tiyatrosuna atanan bir Sovyet yönetici tarafından Stanislavski'ye dayatılıyordu ve Stanislavski çalışabilmek için zaman zaman Moskova Sanat'ın repertuarına bir Sovyet oyunu almak zorundaydı. Ama yine de her prodüksiyon Stanislavski'nin klasiklere gösterdiği özenle ve enerjile üretilmişti.*

*Benim için unutulmaz bir anı Nemiroviç-Dançenko'nun yönettiği Tolstoy'un Dirilirdi. Kaçalov oyunun yazarı rolündeydi ve oyuncuların konuşmadığı anlarda sahnede dolaşiyor ve onların coşkularını dillendiriyordu. Yönetmen Moskova Sanat Tiyatrosundaki döner sahnenin tüm avantajlarını kullanmıştı ve oyunun yarattığı etkinin ağırlıklı kısmı görseldi. Moskova Sanat Tiyatrosunun teatralliğinden etkilenmiştik. Moskova Sanat Tiyatrosunun ağırlıklı olarak oyuncu merkezli bir tiyatro olduğunu sanıyorduk; karşılaştığımız şey ise yönetmen, tasarımcı, müzisyen ve hepsinden çok yazarın pay sahibi olduğu bir tiyatroydu.*

*Stanislavski'yi provalar sırasında izlerken, onun doğaçlama içinde deneyler yaptığını gördüm. Genç öğrencilerle birlikte bir opera sahneliyordu ve onlara şan, dans ve diksiyon eğitmenleri tarafından öğretilen klişe jest ve mimikleri bertaraf etmeye çalışıyordu. Yaşanan tam bir egoların savaşıydı: Şu ya da bu pozisyon kendilerine dayatılırsa şarkı söyleyemeyecekleri şeklinde sürekli sızlanan oyuncular ve Stanislavski'nin “Haydi! Yapabilirsiniz! Tonu yakalayın! Söyleyin!” şeklindeki ısrarlı cesaretlendirmeleri. İstenen etki yakalandığında övgüler yağdırmakta gecikmiyordu.*

Stanislavski'ye yöntem hakkında sorular sorduk. Bize "kendi yönteminizi yaratın" dedi. "Benim yöntemimin kölesi olmayın. Sizin işinize yarayacak bir şeyler yaratın! Ama lütfen gelenekleri yıkmayı ihmal etmeyin."

Sonia Moore'un kitabını okuyunca da göreceğiniz gibi Stanislavski tam bir tiyatro adamıydı. Onun öğretileri sesi, diksiyonu, dansı, tonlamayı, şarkı söylemeyi, makyajı, kostümü, perukları -oyuncunun karakterine daha iyi oturması için biçimini, boyutunu, suretini değiştirecek her türlü fiziksel öğeyi- kuşatır.

Sonia Moore, Stanislavski'nin söylediği ve yazdığı birçok şey hakkında kendi sözcükleriyle bir özet seçki oluşturmuş. Bu çalışma, oyunculara ve tiyatro öğrencilerine Stanislavski'nin öğretileri hakkında bir şeyler öğrenmelerinde yardımcı olacaktır.

Hepsinin ötesinde Moore şunun altını çiziyor-. Stanislavski yöntemin kendi içinde bir amaç olmasını istemiyordu; onun amaca ulaşmakta bir araç olmasını istiyordu yalnızca. Yöntem bir karakterin yaratılmasında kişisel hakikati bulmanın bir yolunu önerir.

Fakat kişinin kendi yaratıcılığını abartmaktan hoşlanması, kendi esinine aşık olması Stanislavski'nin inançlarına en uzak olan şeydi. O yaz ondan ayrılırken bana verdiği fotoğrafa şöyle yazmıştı: "Sanatta kendinizi değil, kendinizdeki sanatı sevin."

Stanislavski için tiyatro bir kültürel ve ahlaki eğitim kurumuydu. Stanislavski, eğlence olmasının yanı sıra, tiyatroların insanların beğenisini geliştirmesi ve onların kültürel seviyelerini yükseltmesi gerektiğine inanıyordu. "Böyle bir tiyatroya hizmet etmek oyuncunun en üstün amacı olmalıdır" diyordu. Stanislavski tiyatro sanatının estetik ve etik amaçlarını bu ilkeyle ifade etmişti.

"Tiyatro, en etkili vaaz kürsüsüdür" diyordu. "Bu güce sahip olan tiyatro, seyircide soylu duygular uyandırabileceği gibi, onları yozlaştırabilir de; onların düzeyini düşürebilir, beğenilerini bozabilir, tutkularını zayıflatabilir, güzelliğe saldırabilir." "Benim görevim, sanatçılar ailesini bilinçsiz, yarı cahil ve vurguncu olmaktan çıkarmak ve genç kuşaklara bir oyuncunun güzelliğinin ve hakikatinin elçisi olduğunu aktarmaktır." Not defterine "bazı aktörler ve aktrisler sahneyi ve sanatı, balığın suyu sevdiği gibi severler" diye yazmıştı. "Onlar sanatın atmosferi içinde yeniden canlanırlar. Diğerleri sanatın kendisine değil, oyunculuk kariyerine ve başarıya aşıkırlar; bunlar ise kulis atmosferinde dirilirler. İlki güzeldir, diğerleri ise tiksindirici." "Her zaman halkın gözü önünde olmak, kendini göstermek ve gösteriş yapmak, alkış almak ve iyi eleştiriler almak, vb. bütün bunlar büyük bir ayartmadır. Oyuncuyu tapılmaya alıştırmak ve onu kirletir. Onun küçük, ihtirashane kişiliği sürekli okşanmaya ihtiyaç duymaya başlar." "Bu türden çıkarlarla tatmin olabilmek için, insanın vasat ve bayağı olması gerekir. Ciddi bir sanatçı böylesi bir varoluşla tatmin olmaz. Ancak yüzeysel insanlar, sahnenin ayartmasının kölesi olurlar ve yozlaşırlar. Bu nedenle, bizim işimizde insan kendini diğer işlerde olduğundan daha fazla denetlemelidir. Oyuncu bir askerin disiplinine gereksinim duyar." Stanislavski istisnasız, uzlaşmaksızın ve merhamet etmeksizin çalışmalarında böylesi bir disiplin uygulardı. "İyi terbiyenin oyuncunun yaratıcılığının bir parçası olduğunu düşünüyorum" derdi. Ve eklerdi: "Tükürmen gerekiyorsa, bunu tiyatroya gelmeden önce yapmayı öğrenmelisin."

*Etiğin tiyatronun başarısında çok önemli olduğuna inanan Stanislavski çok yetenekli oyuncuların bile, eğer grubun uyumlu atmosferine katkıda bulunamıyorlarsa, gözden çıkarılabileceklerini söylüyordu. Tiyatro sanatının temeli kolektif çalışma olduğu için gruptaki herkesin yalnız kendisi için değil, bütün performansın yararı için çalışması hayati öneme sahiptir. Erik, yüksek ahlak ve katı disiplin böylesi bir grup için vazgeçilmezdir. Hayatın sahne üzerinde yeniden üretimi, oyuncular için hem bir meydan okuma hem de seyircilere karşı bir sorumluluktur. Oyuncunun heyecan verici mesleği sorumluluk isteyen bir meslektir, çünkü yazılı bir oyuna hayat veren, oyunu somut, canlı, değerli ve heyecan verici kılan oyuncudur. Stanislavski “tiyatro, soylu esrikliğiyle seyircilerde de aynı türden duyguları uyandırır” diyordu.*

*Etik kuralları Stanislavski'nin tüm öğretilerine nüfuz etmiştir ve onun tekniğinden ayrı düşünülemez. O, etik kuralları olmayan bir oyuncunun yalnızca bir zanaatkar, profesyonel tekniği olmayan bir oyuncunun da ancak bir heveskar olduğuna inanıyordu. Etik kuralları, derin bilgi ve yüksek seviyeli bir sanatsal ifade biçimi Stanislavski Sistemi'nin özünü oluşturur.*

*Oyuncunun esin olgusunu denetleyebilmesini sağlamak Stanislavski'nin hedefi haline gelmişti. Oyuncu esinlendiğinde, tıpkı hayatta olduğumuz gibi doğal ve kendiliğinden bir durum içindedir ve sergilediği karakterin deneyimlerini ve coşkularını yaşar. Stanislavski, böyle bir durumda, oyuncunun seyircilerin zihinlerini ve duygularını etkilemek için büyük bir güce sahip olduğunu düşünüyordu. Stanislavski'nin estetik ve etik inançları, çalışmasının yola çıkış noktasını ve Sistem'inin yaratımındaki itici gücü oluşturuyordu.*

*Stanislavski'nin en ünlü öğrencisi, muhteşem Yevgeni B. Vaktangov'un yönettiği ve yol gösterdiği Moskova Sanat Tiyatrosu - Üçüncü Stüdyonun zorlu giriş sınavını kazandığımda oldukça gençtim. Stanislavski Vakhtangov'un tekniği kendisinden daha iyi öğrettiğini söylemiştir. Gerçekten de Stanislavski, kimi zamanlar Vakhtangov tarafından çalıştırılıyordu. Böyle ustaları çalışırken görmek doğrusu nefes kesiciydi. Her ikisinin de tükenmez yaratıcı kaynağı mucizeviydi. Her ikisi de kayıtsız şartsız bir biçimde ve bıkmadan usanmadan, kendilerinden ve diğerlerinden sahnede gerçeğe ulaşmayı ve gerçek karakterler yaratmayı talep ediyorlardı. Stanislavski ve Vakhtangov asla tatmin olmadılar, sürekli daha iyi sonuçlar için çabaladılar.*

*Moskova Sanat Tiyatrosunda ve onun stüdyolarında çalışan herkesin provalarda - kendi provası olsa da olmasa da- bulunması gerektiği anlaşılıyordu. Vakhtangov her gece bir oyunda sahneye çıktığı için gece saat on birde stüdyomuza gelirdi ve provamız sabah sekize kadar sürerdi. İlk yıllarımda bile yönetmenlikle ilgileniyordum. Stüdyoda olduğum yıllar boyunca bu provaların bir tekini bile kaçırmadım. İstisnai bir imgelem gücüne ve tez canlı bir sanatsal mizaca sahip olan Stanislavski ve Vakhtangov, provalarda kendileri de bazı karakterleri oynayarak sık sık oyuncuları yüreklendirirlerdi.*

*Stüdyomuz Moskova Sanat Tiyatrosunda Turandot'u sergilediğinde Stanislavski genç oyuncuları cesaretlendirmek amacıyla kulise geldi. Onun görkemli varlığının yarattığı heyecan muazzamdı.*

*İlk önce Stüdyo'daki Sistem'i inceleyip, ardından da onun öğretilerini yakından analiz ederek Stanislavski'nin yılmaz mantığı, duyarlı gözlemi, oyunculara yönelik ciddi tavrı ve tiyatroya olan aşkıyla nereye ulaştığını açıklamaya çalışacağım.*

*Çünkü onun sahne üzerindeki yaratıcı duruma dair sanatsal ve bilimsel öğretileri iyi tiyatro için yaşamsaldır. O, oyunculuk tekniği üzerine basit kitaplar yazılmasını istediği için, öğretilerine dair bilgiyi Amerika Birleşik Devletlerinde güncelleştirmeyi istiyorum.*

*Stanislavski Sistemi hakkındaki yanlış anlamının bir nedeni Stanislavski'nin çeşitli öğrencilerinin Sistem'i, onun oluşumunun farklı aşamalarında alıp kullanmalarıdır; Sistem'in sürekli değişim geçirdiğinin farkında olmayan bu öğrenciler ortak bir dil oluşturamadılar ve onların anlaşmazlıkları, Stanislavski ile doğrudan temas halinde olmayanlardaki kafa karışıklığını körükledi. Stanislavski'nin vardığı sonuçlar ve çıkarımlar hakkında yeterli İngilizce malzeme olmaması ise bir başka nedendir. Stanislavski Sistemi tiyatro sanatının bilimidir. Bilim gibi o da durağan değildir; bilim olduğu için de sınırsız deney ve keşif olasılığına sahiptir. Sistemin öğeleri, tıpkı yeni kimyasal maddelerin laboratuvarında test edilmesi gibi, sürekli test edildi ve gelişti.*

*Stanislavski'nin 1863'te doğumundan önce, Mikhail Şepkin (1788-1863) çoktan yapay, abartılı oyunculuk tarzıyla mücadeleye başlamıştı. Mali Tiyatrosunun bu büyük oyuncusu, gerçeğe sadık ve realist oyunculuğu Rus tiyatrosuna tanıstırması nedeniyle "realizmin babası" olarak adlandırıldı. Şepkin'in öğretilerinden ve onun parlak öğrencisi, aktris Glikerya Fedotova'dan etkilenen Stanislavski oyuncunun sahne üzerinde, yaşayan bir insan inşa etmesini mümkün kılacak bir teknik üzerinde çalışmaya başladı. Stanislavski'nin kavramları An ton Çehov'un oyunlarından da önemli ölçüde etkilendi! Oyun yazarı ve yönetmen Vladimir İvanoviç Nemiroviç-Dançenko ile birlikte bu iki ustanın isimleri, Moskova Sanat Tiyatrosunun ayrılmaz bir parçası haline geldi. Çehov sıradan insanlar hakkında, gerçeğe sadık yapıtlar üretti. İnsanların içsel güzelliklerini araştırdı ve onların sıradanlıklarını ve zayıflıklarını sergiledi. Çehov ve Şepkin'in etkisi altında olan Stanislavski, sahne üzerinde, yaşamın sanatsal bir şekilde tasarlanmış imgesini yaratmak için çabaladı.*

*Sistem yalnızca yeni başlayan oyuncular için değil, aynı zamanda deneyimli oyuncular için de son derece önemli bulundu. Stanislavski, büyük yetenek ve ince nüanslara sahip bir oyuncunun diğerlerinden daha fazla tekniğe ihtiyaç duyduğunu kanıtladı. Böylece mesleğe yabancı olanların "yetenekli oyuncuların hiçbir tekniğe ihtiyacı yoktur" şeklindeki yaygın kanılarını reddettiğini vurguladı.*

*Yalınlık ve sahnese gerçeklik önemli ilkeler haline geldi ve Stanislavski Sistemi aşırı oyunculuğa, klişelere ve yapmacıklığa karşı güçlü bir silah olarak ortaya çıktı. Sistem Çehov ya da Ibsen, Shakespeare ya da O'Neill, Beckett ya da Genel tarafından yazılmış komik veya trajik herhangi bir oyundaki karakterlerin gerçeğe sadık tasviri için yaratıcı bir teknik haline geldi. Sistem devrimci bir teatral gelişme olarak kabul edildi ve Rusya'nın her tarafında, Moskova Sanat Tiyatrosundan tamamen farklı eğilimlere sahip olan toplulukların oyuncuları tarafından bile kullanıldı.*

*Yirminci yüzyıl tiyatrosunun gelişiminde dikkat çekici bir rol oynayan Stanislavski Sistemi, Stanislavski'nin oyuncuların ve yönetmenlerin sorunlarına çözümler bulmaya çalıştığı ve yaratıcılığın yasalarını araştırdığı kırk yılı aşkın çalışmaları sayesinde ortaya çıktı. Tiyatro dünyasının hiçbir yerinde, reji ve oyunculuk sorunları Stanislavski'nin öğretileri hesaba katılmadan çözülemez. Sistem'in terminolojisi ile - üstün amaç, eylemin mantığı, verili durumlar, duygu düşünce alışverişi, alt-metin, imgeler, tempo ve ritim, vb.- ortak bir dil yaratılmıştır.*

*Stanislavski yasaları keşfetti ve formüle etti, fakat onları tam anlamıyla geliştirmek için yeterli zamanı olmadı. Sistem'in bilimsel, estetik ve ahlaki temeli değiştirilemeye de geliştirilebilir.*

*Stanislavski'nin ölümünden sonra, onun öğretileri önemli oyuncular, yönetmenler, teorisyenler ve bilim insanları tarafından analiz edildi ve araştırıldı. Bu uzmanların, Stanislavski'nin öğretilerini dünya tiyatrosunun yararı için muhafaza etme çabaları sayesinde Sistem daha somut bir hale geldi ve onun karmaşık taleplerinin bazılarını gerçekleştirmek kolaylaştı. Onların çıkarımları yalnız oyuncular ve yönetmenler için değil -ki Sistem oyuncular ve yönetmenler için yaratılmıştı- aynı zamanda oyun yazarları, tiyatro teorisyenleri, eleştirmenler ve bilim insanları için de önemlidir. "Tiyatro ve dramaturji bir bütündür", der Stanislavski. "Yeni değer, yani gösteri ancak bu iki sanatın -oyun yazarının ve tiyatro grubunun sanatının- sonucunda hayata getirilir."*

*Stanislavski'den önce dünyanın her yerindeki tiyatro okulları oyunculuk eğitiminde yalnızca fiziksel öğeleri öğretiyordu: bale, eskrim, ses, konuşma, diksiyon. Bunların önemini daha sonra tartışacağız. Öğretilenler arasında iç eylem tekniği yoktu. Stanislavski'nin tarihsel önemi, oyuncunun yaratıcılığına dair yasaları keşfetmesinde ve tiyatro sanatının ilk yöntemini geliştirmesinde yatar.*

*Dünyanın her tarafındaki tiyatro ustaları şunda hemfikirdir: Tiyatro sanatının gelişmesine öncülük edecek olanlar, resmettikleri insanın içsel yaşamını keşfedebilen, Stanislavski'nin deyimiyile "insan ruhunun yaşamını" inşa edebilen oyunculardır. Tiyatro özel olarak inşa edilmiş sahne ve oditoryumlar sayesinde değil, hatta yönetmenlerin buluşları sayesinde de değil, eşsiz içsel dünyaları aracılığıyla yepyeni insanlar yaratabilen oyuncular sayesinde ilerleyecektir. Her seferinde yeni bir kişilikle karşılaşmak, onun çevresinde olan biten her şeyi yaşamak oyuncuya bitmez tükenmez olanaklar sunar.*

*Stanislavski "renklerin, seslerin, yontuların ve sözcüklerin sanatçılarının sanatı seçmelerinin nedeni, yapıtları aracılığıyla diğer insanlarla iletişim kurmaktır" diye yazar. Bu yüzden sanatın amacı insanlarla tinsel iletişim kurmaktır. İçsel yaratıcı süreç seyircilere iletilmelidir. Stanislavski "En önemli şey insan ruhunun yaşamını inşa etmektir" der. Onun geliştirdiği tekniğin yardımıyla oyuncular bir rolün ruhunu inşa edebilir ve sahne üzerinde yaratılmış insanın içsel dünyasını somutlayabilirler.*

*Stanislavski'nin öğretileri kişisel tahmin sonucu varılan yargılar değildir. Doğa yasalarına göre hareket eden insanı temel alan bir bilim oluştururlar. Bu yasalar tüm insanlar için mecburidir. Stanislavski'nin Sistem'ine attığı başlık -Dram Sanatının Temel Grameri- herhangi bir oyuncunun herhangi bir oyundaki herhangi bir karakteri inşa etmesine dair yasaların evrenselliğini vurgular. "Yazdıklarım tek bir çağa ve onun insanlarına değil, her çağdan ve milletten sanatçının organik doğasına yöneliktir" der. Bu yüzden Sistem bir Rus fenomeni olarak adlandırılmaz ve başka milliyetlerden oyunculara "uyarlanması" gerekmez. Sistem sayesinde oyuncular doğal yasaları ve sahne üzerinde insan davranışlarını yeniden üretirken bu yasaları bilinçli bir şekilde nasıl kullanacaklarını öğrenirler.*

*Şartlı refleksler hakkındaki öğretileri, Stanislavski'nin öğretileri ile aynı dönemde önemli hale gelen büyük bilim insanı İvan Petroviç Pavlov (1849-1936) ile ilişkisine dair hiçbir kanıt olmamasına rağmen, tiyatronun reformcusu Stanislavski,*

*nörofizyoloji üzerine çalışma ve Sistem'ine bilimsel bir temel kazandırma fırsatına sahip olmuştu. Bilim insanları bile onun keşifleri karşısında hayretler içinde kaldı.*

*Stanislavski oyuncunun duyularının sahne üzerinde sık sık doğal psiko-fiziksel davranışın kesintiye uğraması yüzünden paralize olmaya meyilli olduğunu gördü. Bu durumda oyuncu gerçek yaşam hissini kaybeder ve yaşamda doğal ve kendiliğinden bir şekilde yaptığı en basit şeyleri bile nasıl yaptığını unuttur. Stanislavski, bir oyuncunun, görür gibi yapmayı görmeyi, dinler gibi yapmayı duymayı yeniden öğrenmesi gerektiğini, sadece satırları okumayı oyuncu arkadaşlarıyla konuşması gerektiğini, düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini fark etti.*

*Stanislavski oyuncunun zihninin, iradesinin ve coşkularının -psikolojik yaşantımızdan sorumlu üç kuvvetin- sahne üzerinde canlı bir insanın yaratılması sürecine katılması gerektiğini biliyordu. Coşkuların uyarılmasında Stanislavski güç bir sorunla karşılaştı. İnsanlarda, genellikle kontrolümüzde olmayan mekanizmaların mevcut olduğunu keşfetti. Örneğin gözlerimizi kapatabildiğimiz ya da elimizi kayırabildiğimiz kadar kolaylıkla irademizi kullanarak kalp ritimimizi yavaşlatanlayız ya da kan damarlarımızı genişletenleyiz. Aynı şekilde, korku, merhamet, sevinç, keder coşkularını yaşamak için sahneye kişisel bir neden olmaksızın çıkan bir oyuncu da bu coşkulara hükmedemez, çünkü coşku sal tepkiler de böyle kontrol dışı mekanizmalara tabidir.*

*Stanislavski, bu içsel mekanizmalara bilinçaltı adını verdi. Karşısındaki sorun ona çözümsüz görünüyordu; ta ki büyük oyuncular gözlemleyip de, bir oyuncunun sahne üstünde ıstırap çekmek ya da sevinçten uçmak için gerçek bir nedeni olmasa da, esinlendiği zaman hakiki coşkulara sahip olmaya başladığını fark edene kadar. Bu gerçek Stanislavski'yi şu fikre götürdü: Bilinçaltı -coşkuların kontrol edilemez bileşimi- bütünüyle erişilmez değildir ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak "çalıştırabilecek" bir tür anahtar olmalıdır. Coşkuları kasten uyandırma ve bir insanın coşkusal durumundan sorumlu olan psikolojik mekanizmayı dolaylı bir şekilde etkileme ihtimali üzerine çalışmaya başladı.*

*Yıllar süren araştırması boyunca, Stanislavski "bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın çeşitli araçları" üzerine deneyler yaptı. Bu araçların hepsi -bunların içinde oyuncular arasında çok popüler olan coşkuları zorlamak da vardı- o dönem için ilerici teknikler olsalar da Stanislavski'de hayal kırıklığı yarattılar; ta ki "fiziksel eylemler yöntemini geliştirene dek. Stanislavski bu yöntemi oyuncunun coşkusal tepkilerinin anahtarı, oyuncunun yaratıcılığının temeli, sahne üzerinde kendiliğindenliği yakalamanın yolu, bütün Sistem'in özü ve kendisinin tiyatroya bıraktığı yaratıcı miras olarak adlandırdı.*

*Stanislavski böylece kırk yılı aşkın süredir çalıştığı "bilinçaltına bilinç yoluyla ulaşmanın araçlarını" keşfetti. (Fiziksel eylemler yönteminin ayrıntılı açıklaması bir sonraki bölümde yapılmaktadır.) Stanislavski'nin bilinçaltının anahtarına bu adı (fiziksel eylemler yöntemi) vermesi kariyerinin sonunda gerçekleşmesine rağmen, Sistem'i için gecikmiş bir ekleme değildi. Başlangıçtan sonuna kadar tüm tekniğin tohumunu atan ve Sistem'in ana teması olan şey, onun eylem hakkındaki öğretileridir. Stanislavski, eylem olarak adlandırdığı insan davranışlarını daha iyi yorumladıkça, Sistem daha da gelişti. Bilim, fiziksel eylemler yönteminin psikolojik yasaya dayandığını teyit ettiği için oyuncunun yaratıcı durumu (onun tüm psiko-fiziksel sistemi için içine dahil olduğunda) bu yöntemi temel alır ve yaratıcı durum ihmal edilemez. Bu yöntemle Stanislavski, oyuncuyu yaratıcı durumun içine sokmaya çalışırken yararlandığı araçların kullanımını tersine çevirdi. Oyuncunun sahneye*

*girişinden önce gerçekleşen bir deneyimin ancak tesadüfi olduğunun farkına vardı. Artık oyuncu sahneye çıkmadan önce kendini bir deneyimi yaşamaya zorlamıyor, sahne üzerine basit bir fiziksel eylemi icra etmek için çıkıyordu. Oyuncu eşsiz fiziksel eylemi yerine getirirken, eylemin psikolojik tarafını refleksif olarak işin içine sokuyor ve bu da coşkulan içeriyordu.*

*Stanislavski'nin "bilinç" ve "bilinçaltı" terimleri aslında "kontrol edilen" ve "kontrol edilemeyen'i ifade eder. Oyuncunun çalışması bilinçaltı bir süreç değildir. Stanislavski Sistemi oyuncunun tesadüfi sezgiye tabi olmasına izin vermez. Aslında bilinçli aktivite Sistem'de başrolde. Fakat oyuncu rolünün kalıbına bilinçli bir biçimde hazırlandıktan ve oyunun olaylarına ilk kez oluyormuş gibi (Stanislavski'nin her gösteriyi farklı kılan "bugün, burada, şimdi" formülüne uyararak) yaklaştıktan sonra, oyuncunun seyirciyle ilişkisi, kendisinin bile beklemediği hakiki, kendiliğinden eylemlerin doğuşuna yol açabilir. Metni ve rolünün kalıbı katı bir şekilde sabitlenmiş olsa da, oyuncu doğaçladığında, bunlar "bilinçaltı" yaratıcılık anlarıdır. Bu tür bir yaratıcılık ya da esine dayalı doğaçlama Stanislavski okulu oyunculuğunun özü ve amacıdır. Stanislavski'nin tüm araştırmaları, bu fenomeni "dizginlemenin" ve onu oyuncunun bilinçli kontrolünün emrine vermenin araçlarını bulmaya yönelmişti. Oyuncular bu bilinçaltı yaratıcılık anlarının nadiren farkındadır ve onları korumakta zorlanırlar. Eğer oyuncu mekanik bir şekilde onları tekrar etmeyi denerse bu anlar canlılığını yitirir. Stanislavski'ye göre, yaşamın sanatsal bir yeniden yaratımı olan tiyatro, yaşamın önemli sorunlarından birine sahiptir-. Tıpkı gerçek yaşamda harcanan dakikaların geri getirilememesi gibi sahne üzerinde geçen zaman da tekrar edilemez. Oyuncular önceki akşam yaptıklarını tekrar etmeyi denediklerinde tiyatro sanat olmaktan çıkar, çünkü canlı olmaktan çıkar. Nasıl ki her geçen gün bir diğerinden farklıysa, yaşayan bir tiyatrodan da her gösteri bir diğerinden farklıdır. Tiyatronun canlı olması için de sahne üzerinde yaşayan insanlar olmalıdır.*

*Stanislavski, oyuncunun sanatının hedefi olan bilinçaltı etkinlik -ya da esin yoluyla doğaçlama- için uygun koşulları belirledi. Bilinçaltı etkinliğin, tekniğinde ustalaşan oyuncuların bilinçli çabası sayesinde doğduğunu görürüz. Esin, bilinçli yoğun çalışmanın sonucudur; çalışmayı harekete geçiren bir güç değil. Stanislavski'nin dediği gibi-. "Sanatta tesadüflere yer yoktur, yalnızca uzun çalışmanın meyveleri vardır."*

*Stanislavski Sistemi'nin analizini nörofizyolojik açıdan yapan ilk bilimsel kitap, Sovyet Bilimler Akademisi üyesi, önemli fizyolog P. V. Simonov'un K. S. Stanislavski'nin yöntemi ve Coşkuların Fizyolojisi [The Method of K. S. Stanislavski and the Physiology of Emotions] adlı yapıtıdır. Simonov bir oyuncunun inandırıcı bir şekilde oynamak için fizyoloji çalışması gerektiğine inanmaz. Önemli olan şey şudur: Fizyoloji, Stanislavski Sistemi'nin doğruluğunu bilimsel bir biçimde ispatlamıştır. Simonov "dilin kurallarına çalışmamak yazarlar için ne kadar tehlikeliyse, Stanislavski Sistemi'ne çalışmamak da oyuncular için o kadar tehlikelidir" der. Bununla birlikte Simonov, oyunculara bir şeyler öğretmeye değil, kendi çalışma alanı için Stanislavski'den bir şeyler öğrenmeye çalıştığına dikkat çeker.*

*Önemli tiyatro ustalarından yardım alan Rus bilim insanları Stanislavski Sistemi'nde, fizyolojiyle ve kontrollü-kontrolsüz tepki sorunlarıyla ilgili paha biçilmez bir gözlem kaynağı bulmuşlardır. Stanislavski'nin ünlü "bilinç aracılığıyla bilinçaltı" sözünün insan nörofizyolojisinin fiili sorunlarıyla dolaysız bir bağlantıya sahip olduğunu fark ettiler. Simonov şöyle der-. "Modern rasyonel psikoterapi nevrozlar -ki bunları iradenin doğrudan çabasıyla etkilemek mümkün değildir- üzerinde bilinçli etki oluşturacak somut araçlara sahip değildir... Öte yandan böyle*

araçlara sahip olan bir sistem zaten mevcuttur; bu sistem, ayrıntılı bir biçimde geliştirilmiş ve pratikte binlerce kez sınanmıştır. Bahsettiğimiz sistem Stanislavski'nin 'fiziksel eylemler yöntemi'dir." Simonov analizinde, Stanislavski tarafından formüle edilen kuralların bir oyuncunun yaratıcılığına dair yasalar olduğuna net bir şekilde karar verir. Ve Stanislavski'nin kuralını teyit eder: "Coşkular doğrudan bir biçimde harekete geçirilemez."

Bir insanın yaşamını inşa etmenin bir oyuncunun sanatında en önemli şey olduğuna kesin bir şekilde inanan Stanislavski şunu tekrar etmekten asla yorulmadı: Oyuncu, karakterin davranışlarını görünür ve duyulur kılmak için -açıkçası seyirciler için her açıdan görünür ve duyulur kılmak için- onları somutlaştırmalıdır. Oyuncu yetersiz konuşma yetisi ya da eğitimsiz bir ses veya vücutla içsel yaşamın ince nüanslarını seyirciye iletemez ve izleyicilerini sıkır. Stanislavski bir oyuncunun fiziksel aygıtını sürekli geliştirmesinde ısrarcı oldu. Stanislavski'nin içsel yaşamı somuta dökme hakkındaki inancı Leonardo da Vinci'nin öğrencilerine söylediği şu sözlerle uyumludur: "Ruh bedenden ayrı olmaktan hoşlanmaz. Çünkü beden-siz hissedemez ya da herhangi bir şey yapamaz. Bu nedenle bir figürü öyle bir şekilde inşa edin ki, onun duruşu ruhunda ne olduğunu söylesin." Ve büyük ses sanatçısı ve oyuncu Feodor Çalyapın "Bir jest vücudun değil, ruhun bir hareketidir" der. Stanislavski'den önce bir oyuncunun eğitimi temel olarak entonasyonları ve jestleri öğrenmekten oluşuyordu. Bunun sonucunda ortaya çıkan şey yapay pozlar ve yavan ağdalı konuşmalardı. Fakat bunu düzeltmek konuşmanın canlılığının göz ardı edilmesi anlamına gelmez. Stanislavski "Her noktalama işaretinin kendine ait bir entonasyonu vardır" diyordu. "Söylenen kelimenin kıymetini bilin". Stanislavski tekniği vasıtasıyla oyuncular entonasyonlarını anlamlı kılan "zemini zenginleştirmeyi" öğrenirler.

Stanislavski'nin derinlikli gerçek, yalınlık ve doğallık talebi yalnızca doğallığın dışsal bir sunumu anlamına gelmez. Stanislavski onu anlamayan oyuncular tarafından kullanılan yeni klişe "doğallığın" kararlılıkla karşında durdu. Onun "kendinden yola çık" şeklindeki talebi kimi zaman fazla hafife alındı. Bu talepten "Rol Üzerine Çalışma" adlı bölümde bahsedeceğiz. İyi tiyatro, derinlikli düşüncenin ve derin tinsel deneyimin tiyatrosudur. İyi tiyatrodaki bir oyuncu karakterin içsel deneyimlerini yaratır, onları somutlaştırır ve bu yaratıcı süreci seyirciler için anlaşılır hale getirir. Yalnızca kendilerini oynayan oyuncular saçma bir şey yaparlar. Bir karakter, oyuncunun öğeleri ile oyun yazarı tarafından tasarlanan karakterin öğelerinin birleşmesinden oluşan yeni bir insandır.

Bazı insanların Stanislavski Sistemi'nin oyuncuları "ayrılaştıracağı" şeklindeki kaygılarının hiçbir temeli yoktur. Tam tersine, Sistem oyuncunun bireysel özelliklerinin gelişimini teşvik eder. Tüm oyuncuların organik davranışları için yasalar aynıdır. Fakat her yeniden doğuş farklı olacaktır ve her oyuncunun kişiliği, onun kendisine özgü işaretlerle oyuncunun sahne yaratımlarına her zaman damgasını vuracaktır.

Stanislavski Sistemi her oyuncu ve her yönetmen için gerekli yasaları sunmasının yanı sıra, bir oyun ve bir rol üzerinde çalışmanın somut bir yöntemini de önerir. Bu yöntemle oyuncu, bir insanın organik doğasını temel alarak canlı ve kendine özgü bir karakter inşa eder.

Sistem bir de oyuncuyu uyumlu bir 'ensemble'a -tüm karakterlerin karşılıklı olarak mantıklı, gerçeğe sadık, anlamlı davranmasına-hazırlar. Nasıl ki, yaşamda insan davranışı diğer insanlarla ilişkilere bağlıysa bir ememble'da da her rol tüm roller



tarafından belirlenir. Stanislavski “Sanatımızın temelini oluşturan kolektif yaratıcılık kesinlikle bir ensemble talep eder.” der. “Kim ki, onun uyumunu bozar, işte o, hizmet ettiği sanata karşı suç işler.”

Stanislavski Sistemi doğalcı ya da başka türden bir oyunun sahnelemesi için bir kurallar dizisi değildir. Bu öğretiler tarihsel önemleri itibariyle tek bir teatral akımın sınırlarının ötesindedir. Stanislavski yaşamın dış görünüşünü sunan doğalcılığa değil, içeriğin hakikiliği anlamına gelen gerçekçiliğe inandı. Bilinçaltı mekanizmaları çalıştırması nedeniyle Sistem, oyuncunun bir karakterin deneyimlerini kendi deneyimleriymiş gibi yaşamasına yardımcı olur. Bu, dekorların, aksesuarların, ışıkların ve seslerin seyirciyi sahne üzerinde olan olaylara inandırmaya yardımcı olmadığı deneysel bir prodüksiyonda daha da önemlidir.

Oyuncudaki coşkular, seyircinin coşkularını uyandırmak için harekete geçirilir. Oyuncunun coşkuları akmadığında, onun seyirci üzerindeki etkisi zayıflar. Oyuncunun sahne üzerindeki davranışları seyirciyi etkilemiyorsa, en yaratıcı yönetmen buluşları bile anlamsız olacaktır. Deneysel sahneleme ile karakterin içsel deneyimini yaşayan bir oyuncu arasında bir çelişki yoktur. Dekorlar ve aksesuarlar doğal olmak zorunda değildir. Seyircinin dikkatini toplayacak şey oyuncunun davranışlarının hakikiliğidir. Shakespeare ve Schiller'in trajedilerindeki, Brecht ya da Genet'nin oyunlarındaki anlatım araçları Çehov'da, Gorki'de ya da O'Neill'de gerekli olan anlatım araçlarından farklı olsa da, oyuncular bu oyunlarda da Stanislavski'nin yasalarını kullanmalıdır. Bir yönetmen oyun yazarını dikkate alırsa oyunun üslubunu bulacaktır. Stanislavski, yönetmenin söz konusu oyunu ifade etmek için gerekli bulduğu her türlü sahneleme üslubunu destekliyordu. Fakat, yazarı dikkate almadan yalnızca kendi buluşlarıyla ilgilenen yönetmenlere karşıydı. O, “Sanatımızda insan ruhunun yaşamını doğru ve sanatsal bir biçimde iletmeye yardımcı olan her türlü reji faaliyetini selamlıyorum” diyordu.

Stanislavski bir oyunun provalarını aylarca sürdürürdü. Yine de Stanislavski'nin tekniği layıkıyla anlaşıldığı ve öğrenildiği taktirde, oyunların yalnızca birkaç haftada prova edildiği Amerikan Tiyatrosunda bile bu tekniğin son derecede faydalı olduğu görülecektir. Sistem, oyuncuya kendi kendine çalışmayı ve böylece yönetmenin kendisinden istediği şeyin üstesinden gelmeyi öğretir. Yönetmenin zaman zaman yalnızca sonuçlarla ilgilendiği bir tiyatrodaki bu sonuçlara hızlı ve etkili bir şekilde nasıl ulaşılacağını bilmek bilhassa önemlidir.

Tiyatrodaki büyük oranda diletanlık” olduğu tartışılmazdır; Stanislavski diletanlıkla Sistem aracılığıyla mücadele etmişti. Tesadüfi esinlenmeyi bile diletanlığın bir biçimi olarak görüyordu. Onun sistemi profesyonelizmi öğretir ve tiyatro profesyonelizmi sayesinde sanat haline gelir. Stanislavski, oyuncunun işi, bilinçli bir şekilde öğrenilemeyen gizemli bir şeydir şeklindeki yaygın kanının, tüm önyargılar gibi, kültür ve ilerleme için zararlı bir önyargı olduğunu düşünüyordu. Bu kanıyı, oyuncunun tembelliği için bir mazeret olarak görüyordu.

Yetenekli oyuncuların asla çalışmadığını düşünmek yanlıştır. Büyük oyuncuların biyografileri tam tersini ispat eder. Bu sanatçılar bilinçli bir teknik için sürekli araştırma yaparlardı. Her içsel ve dışsal hareket üzerinde ve tiyatroyu yaratıcı sanatların en güçlü ifadesi haline getiren kelimelere hakim olma ustalığı üzerinde çalışırlardı. Sanatta belli bir değer taşıyan her şeye ısrarlı bir çalışma vasıtasıyla ulaşılır. Büyük İtalyan aktris Eleonora Duse çok çalışkan biri olarak bilinirdi. 18. yüzyılın görkemli Fransız aktörü Talma, bir oyuncunun mesleğinde ustalaşmak için yirmi yıla ihtiyacı olduğunu söylemişti. 19. yüzyılın ünlü Rus aktrisi Glikerya

*Fedotova ise, oyuncuların tanrı Apollo'yu cennetten onlara esin getirmesi için beklemelerinin boşa zaman harcamak olacağını, Apollo'nun işinin başından aşkın olduğunu söylemiş, oyunculara esini harekete geçirebilmeleri için sıkı çalışmalarını öğütlemiştir.*

*Öteki sanatlarda seyirci yaratıcı bir sürecin sonucunu görür. Tiyatroda ise seyirciler bu süreç masında hazır bulunurlar. Bu yüzden, oyuncu için anlatım araçlarında ustalaşmanın önemini ne kadar vurgulasak azdır. Stanislavski Sistemi sayesinde oyuncular organik doğalarının yasalarını bilinçli bir biçimde kullanmayı öğrenirler; sahip oldukları anlatım araçlarını öğrenir ve gerçek profesyoneller haline gelirler. Sistem onlara sahne üzerinde canlı insanlar gibi otomatik bir şekilde davranmayı öğretir. Bu teknikte ustalaşan oyuncular şansa bel bağlamak zorunda kalmayacaklar. Her sanatçının bildiği gibi; şans sanatın düşmanıdır.*

Konstantin Stanislavsky (1863-1938), gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını kendi uygulamalarından yola çıkarak oluşturmuştur. Stanislavsky'nin kuramı ve yöntemi, tiyatro düşüncesinin en önemli ürünlerinden biridir. Stanislavsky her şeyden önce yapay oyunculuğa, tiyatrosallığa, dış kalıpların ezberlenerek yinelenmesine karşıdır. Bu konuda Rus oyunculuğunda gerçekçiliğin babası sayılan aktör Mikhail Shehepkin'in (1788-1863) etkisi altındadır. Stanislavsky, Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki oyunculuk çalışmaları ile bir devrim yaratmıştır. Stanislavsky, yapay, ruhsuz oyunculuğa karşı yaratıcı oyunculuğu savunmuştur.

Stanislavsky günün yaygın tiyatro uygulamasını eleştirirken kendi tiyatro anlayışını açıklamıştır. Bu açıklama, çağdaşı olan gerçekçi tiyatro sanatçı ve kuramcılarının düşünceleri doğrultusundadır. Bu doğrultuda Natura-lizm aşılmıştır. Yaşam, gerçeğe benzeyen biçimler içinde yansıtılacak fakat yüzey gerçekçiliğinden kaçınılacaktır. Stanislavsky, somut gerçeklere bağlı kalmaktan, aynı zamanda yaşamın dirimini gözden kaçırmamaktan yanadır. Yazarın bir seçme ve yorumlama hakkı olacak fakat siyasal eğilimi vurgulanmayacaktır.

Konstantin Stanislavsky, sahnede yaşamın dirimini, gizli gerilimi yansıtabilmek için bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir, bu yöntemle oyuncuya sahnede oyun kişinin canlı özünü canlandırmanın yolunu öğretmektedir.

Stanislavsky yönteminin temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Çalışmalarda oyuncunun, canlandırdığı oyun kişisinin düşünce kıvrımlarını, duygularını, dürtülerini, eylemlerini derinden anlamasına çalışılır. Bunu yaparken hazır bilgi vermekten kaçınılır. Oyuncu kendi imgelemi ile önce somut gerçeklerden yola çıkar ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişisinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi imgeleminde yaratırken kendini de oyun kişisinin gerçeğine katmış, bir rol-ben yaratmıştır. Bu, oyuncunun düşlere dalması anlamına gelmez. Rol-ben, oyuncunun rolünü yaşaması, aynı zamanda onu aklının denetiminde tutmasıdır. Bu denetim, oyun kişisinin seyircinin de anlayabileceği bir tavır içinde canlandırılmasını sağlar. Oyuncu bir yandan da bu özü seyirciye doğru olarak iletacaktır. Bu bilinçli bir çabadır ve yürek ile usun işbirliğini gerektirir. Stanislavsky oyuncunun bu ölçüde yaratıcı bir oyunculuğu başarması için kendine özgü bir eğitim yöntemi uygulamıştır. Stanislavsky yönteminin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji biliminin, özellikle Pavlov'un bulguları yatmaktadır.

Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936), sinir sisteminin işlevi üzerindeki çalışmalarının sonucunda, sinir merkezi olan beyinle insanın çeşitli tepkileri arasındaki bağlantıyı bulmuştu. İnsan belli uyarılara belli tepkiler gösteriyordu. Bu tepkiler aklın denetimi altında değildi. Eğer bu uyarılar belli dış koşullarla birlikte geliyorsa, iç tepki, uyarı ile birlikteki koşula da koşullanıyordu. Pavlov buna “koşullandırılmış tepkiler” adını koydu ve bu tepkilerin yasalarını saptamaya çalıştı. Pavlov giderek öğrenme, merak etme, amaçlama gibi tüm eylemleri koşullandırılmış tepkiler olarak açıkladı. Stanislavsky, Pavlov'un yöntemini tersinden uyguladı. Oyuncular, oyun kişisini sahnede yeniden yaşatabilmek için akıl, irade ve duygularını çalıştırmalıydılar. Akıl ve irade bilincin denetimi altında idi.

Fakat duyguların uyarılması için bunları üretecek fiziksel koşulların meydana getirilmesi gerekiyordu. “Bilinçaltı” adını verdiği, denetimimiz dışındaki iç mekanizma

belli fiziksel hareketlerle etkilenebilecekti. Böylece oyun kişisini canlandırmada rastlantıya yer verilmiyor, fiziksel hareketler yöntemi ile, oyuncunun denetim dışı olan yaratıcılığı uyarılabiliyordu. Bu sistemle eğitilmiş ve rolüne çalışmış olan oyuncu, gerekli koşulları bilinci ile saptadıktan sonra, kendi denetim dışı yaratıcılığını harekete geçiriyor, oyun kişisini yeniden yaratıyordu. Oyun kişisinin hareketleri dıştan taklit edilmiş olmuyor, içten ruhuna inilerek ruhun hareketi olarak üretilmiş oluyordu. Stanislavsky yöntemi ile çalışan oyuncu insanın dış gerçeğini değil, özünü, özünün gerçeğini yeniden yaratmayı ve sahnede seyircinin anlayabileceği biçimde canlandırmayı başarıyordu.

Stanislavsky yönteminde oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını harekete geçirmek için kullanılan hareketlerin neler olacağı “büyülü eğer” formülü ile saptanmıştı. Oyuncu, canlandığı oyun kişisinin çeşitli koşullarda, çeşitli yer ve zamanlarda nasıl davranacağını alıştırmalar yaparak saptamaya çalışıyordu. Deneme yanılma yöntemi ile geliştirilen bu çalışmada, oyuncu kendi iç gerçeği ile dış hareket arasındaki bağıntıyı önce kendinde inceliyor, sonra canlandığı oyun kişisinde görmeye çalışıyordu. Çok gelişmiş bir düşgücü gerektiriyordu bu çalışma. Aynı zamanda bilinçli ve çocuksu bir dürüstlikle çalışmak gerekiyordu. Bu, oyuncunun kendi gücünü meydana çıkarması ve işletmesi demektir ve oyuncunun iyi bir ön eğitimden geçmiş olmasını, bilinç çevresinin genişletilmiş olmasını gerektiriyordu. Çalışma sırasında dikkat yoğunlaştırılmak, akıl uyanık tutulmalıydı. Oyuncu çalışması sırasında, yaşama karşı güvenli, canlı ve korkusuz bir ruh durumu içinde bulunmalıydı.

Böyle bir hazırlık ve böyle bir çaba, Shakespeare gibi usta yazarların da en iyi sonuç almasını sağlıyordu. Çünkü bu olaylarda dış hareket ve olgularla oyun kişisinin ruhsal gerçeği arasında büyük bir uyum sağlanmıştı. Stanislavsky bu uyuma örnek olarak Shakespeare'in Othello oyununu göstermiştir.

Oyuncunun, yaşamın ruhuna varması yeterli değildir. Bunu seyirciye en doğru ve yetkin biçimde iletebilmesi için kendi aracını, sesini ve gövdesini eğitmiş olması gerekir. Oyuncu öylesine eğitilmiş olmalıdır ki, oyun kişinin tavırlarını zorlamadan, alışkanlıkla, sanki oyun kişisini kendi imişcesine organik olarak canlandırabilsin; seyirci de oyuncunun yalnız görünen gerçeğini değil, aklından geçenleri bile anlayabilsin. Seyirci ile sahne arasında kesiksiz bir iletişim kurulabilsin. Yaşamın dirimi, gizli gerilimi, iletilebilsin.

Stanislawsky yöntemi ile yaşamın evrensel gerçeği sahnede kesin ve ışıklı imgelerle, yalın ve yoğun biçimde yansıtılmakta, daha doğrusu yeniden yaşatılmaktadır. Yeniden yaşatma işlemi yalnızca teknik beceriye bağlı değildir. Stanislawsky'nin sahne ahlakı anlayışı, teknik beceri ve bilgi eğitimi anlayışını bütünler. Oyuncu bilgisiz olmamalı, güzelliğe ve gerçeğe tutkun olmalıdır. Oyuncu, birlikte çalışmaya katkıda bulunmalı, kendi özel yeteneğini tümün başarısına feda etmeye hazır olmalıdır.

Stanislawsky'nin eğitim sistemi, oyunculukta ve yönetmenlikte kalıcı kurallar getirmiştir. Bunlara sahnede yaratıcılığın kuralları diyebiliyoruz. Bu yasalar, XX. yüzyıl tiyatrosunun gelişimini etkilemiştir. Bertolt Brecht, Stanislawsky'nin oyunculuk anlayışına karşı çıkmış, fakat oyuncunun eğiliminde bu yöntemin önemini yadsımamıştır.

## 5. STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİNDE İLLÜZYON VE ÇUBUKOF KARAKTERİ ÜZERİNE ROL ÇALIŞMASI

Aktör bir role hazırlanırken oyunu iyice okumalı ve oyunu edebi analizini yapmalıdır. Yazarın hayatı, dönemi, diğer oyunlarını ve üslubunu iyi araştırmalıdır.

Oyunun büyük olaylarını neden – sonuç ilişkisiyle birbirine bağlandığı fabeli yazılmalıdır. Oyunun türü, tarzı, teması, ideası ve ana çatışması fabel üzerinden çıkarılmalıdır.

Aktör daha sonra oyunun sırasıyla ön koşul, giriş, düğün, gelişme, doruk noktası, çözüm ve final bölümlerini bulur. Büyük ve küçük olayların sıralamasını yaparken amaca gideceği yolun güzergâhını çizer. Küçük amaçları ve sonuçta ulaşacağı büyük amacın ne olduğunu bulur. Sonrasında rol kişinin karakteristik özelliklerini metinden faydalanarak çıkarır.

Aktör büyük amacın ortaya koymak zorundadır ve o amaca yönelerek yürümesi gerekmektedir. Bu da büyük isteği için “ne” yapıyorum sorusunun cevabıdır. Büyük isteği bulmak ise oyun sonuna kadar olan bölümde kesintiye uğramadan “niçin” sorusuna verilecek cevapta yatmaktadır. Ayrıca diğer oyun karakterlerinin de üstün ve amaç istekleri bilinmelidir ki aralarındaki ilişkiler ve ayrılıklar netleşsin.

Aktörün rol üzerine yaptığı her eylemin bir amacı olmalıdır yada eylemle, sözle gidecek yolun sonu amacımız olmalıdır. Stanislavski bir aktör hazırlanıyor adlı kitabında “Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Oturmanın, yerinizden kalkmanın bile bir amacı olmalıdır, sadece seyircinin görüş açısında bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir. Bu ise kolay

değildir. Sahne üzerinde ne koşmanın hatırı için koşun, ne de acı çekmenin hatırı için acı çekin. Eylemin hatırı için “genellikle” oynamayın; her zaman bir amaca göre oynayın.”

## 5.1. EĞER

Bu önemli sözcük tiyatro sanatında sihirli “mış” dünyasının yaratılmasını (illüzyon) sağlayan sistemin anahtar sözcüğüdür. Bu sistemin amacı ise aktörün o oyun karakteri yerinde olmaya çalışması değil; ortada belirtilen koşullar ve bu koşullarla ilgili sorunları çözmeye yönelik bir çaba içerisinde olmasını sağlamaktır. İçine girilen bu çaba ise oyuncunun bir karakteri gerçekten var ettiği iddiasına değil; karşısına çıkan çatışmaları ve bu çatışmaların üstesinden gelmek için kullandığı doğal tepki ve kişisel eylemlere yönlendirilir. Sonuçta verilen durum oyuncuya ne yapacağını ve yaptığı şeyin niçin yaptığı sonrasında nasıl yapacağı hakkında bir yol çizer. Aktör dikkatini; verilen durum, o durumun getirdiği koşullar ve o koşulların yarattığı engeller üzerinde toplamalıdır. Bu dikkat noktası doğru coşkuları, doğru deneyimleri ve en doğal olanı bulmasına yardımcı olur.

Verilen rol kişisi, yer, zaman ve olaylar karşısında verilen tepkiler coşku belleğinin yardımıyla oluşur. Daha önce aktörün hayatında da olan benzer olaylara karşı verilen bu tepkiler eğer sözcüğüyle başlayan bu lüzumlu soru sonucunda ortaya çıkar.

Ben eğer Çubukof adında hayatının son demlerini yaşayan günü geçmiş bir kız ve toprak sahibi hafif ayyaş biri olsaydım sorusu ile kendinden bağımsız sorular sorduğumda ne yaptığımı ve neden yapacağımı rahatlıkla görebilirim. Amacım ne? Bu amaca niçin ulaşmak istiyorum ve nasıl ulaşabilirim.

Sonuçta metinde saklanmış bu soruların cevapları benim üstün amacıma götürecek rotayı belirleyecek ve doğal olan sahne üzerindeki illüzyonu, inandırıcılığı sağlayacaktır. Sahne üzerindeki illüzyon seyir yerine geçtiğinde “mış” dünyası bütünüyle yaratılacaktır. Başta oluşturulan dördüncü duvar yıkılacak doğanın bir parçası sayılan seyir yeri de o dünyanın içine katılacaktır.



## 6. SONUÇ

Anton Çehov'un "Evllenme Teklifi" adlı komedyasında Çubukof karakteri ele alınarak Stanislavski oyunculuk sisteminde illüzyon yaratılması anlatılmış; ve karakterin rol olarak ortaya çıkışı dönem, koşullar ve karakterler incelenerek ortaya konmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısındaki Rus toplumunun karakteristik özellikleri; dönemin tarihsel gelişimi, toplumun içinde bulunduğu sosyoekonomik ve siyasi yapısı geniş bir şekilde incelenmiştir.

Ayrıca Anton Çehov'un yaşamına ve yazınına dair ayrıntılı bir bilgi sunulmuştur.

Sistem oyunculuğunun ne olduğu ve nasıl uygulandığı Stanislavski'nin duyarlılığı da ele alınarak belirtilmiştir.

Sonuç olarak gerçeklik bir bakış açısıyla o dönemin insanlarını, koşullarını ve olaylarını bütün doğallığıyla ele alan bu komedyada sistem oyunculuğu ve metin bazında incelenmiştir.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Çehov, A., 2008, *Tek Perdelik Dokuz Oyun*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Moore, S., 2006, *Stanislavski Sistemi*, İstanbul: bgst Yayınları.

Şener, S., 1998, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Stanislavski, K., S., 1996, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, İstanbul: Papirüs Yayınları.

Milner, R. – Gulland, M., 1993, *Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

## Süre Yayınlar

Soysal, R., 2007, Anton Çehov'un Hayatı, *K Dergi*, İstanbul, Alkım Basım Yayıncılık, ss. 6 – 11.

**EK**

**Ek 1 – Bir Evlenme Teklifi**  
**(Bir perdelik şaka, 1888 – 1889)**

**KİŞİLER**

**Steparı Stepanoviç Çubukof:** toprak sahibi, yaşlı, kurumlu fakat nazik

**İvan Vasilyeviç Lomof:** sağlıklı fakat kuruntulu, sinirli, kuşkucu; o da toprak sahibi

**Natalya Stepanovna:** Çubukof'un kızı; 25 yaşında, henüz evlenmemiş

Çubukof'un konağı - oturma odası. Lomof girer, fraklıdır. Beyaz eldiven, silindir şapka. Sinirli.

**ÇUBUKOF:** (Kalkar.) Vay vay, bakın kim gelmiş! İvan Vasilyeviç! (İçten, elini sıkar.)  
Bu ne sürpriz koca adam! Nasılsınız?

**LOMOF:** Eh, fena değil. Ya siz?

**ÇUBUKOF:** İdare edip gidiyoruz. Lütfen oturun. Biliyor musunuz, komşularınızı unuttunuz aziz dostum. Görüşmeyeli çok oldu. Niye bugün resmisiniz böyle? Frak, eldiven ve daha bir sürü... Cenaze mi var oğlum? Yoksa bir yere mi gidiyorsunuz?

**LOMOF:** Hiçbir yere. Yani buraya gidiyorum. Şey... geldim. Sadece sizi görmeye aziz Stepan Stepanoviç.

**ÇUBUKOF:** Öyleyse niye resmi, kocamış oğlum? Şimdi yılbaşı değil ki ve daha bir sürü.

**LOMOF:** Şey... yani... onun gibi bir şey. Buraya, azizim Stepan Stepanoviç, sizi, bir rica için rahatsız etmeye geldim. Birkaç defa, yahut çok kere, hatta daha fazla sizden yardım istirham etmiş ve yardımınıza nail olmak, nasıl desem, şerefınızı bahsetmiştiniz. Yani şey ihsan etmiş... Evet. Özür dilerim, her şeyi dolaştırıyorum birbirine. Bir bardak su lütfeder misiniz Stepan Stepanoviç? (İçer.)

**ÇUBUKOF:** (Kendi kendine) Para isteyecek! Hava alır. (Lomof'a) Size ne gibi bir yardımda bulunabilirim aziz dostum?

**LOMOF:** Evet, bakın, azizim Stepaniç. Afeder-siniz, yani Stepan azizimoviç. Hayır. Yani, her şeyi karıştırıyorum, gördüğünüz üzere. Sözün kısası, bana yardım edebilecek tek insan sizsiniz. Tabiatıyla buna layık değilim, üstelik sizden bunu beklemeye hakkım da yok. Ve bunlara da...

**ÇUBUKOF:** Lafı dolaştırıp durmayın. Atın açıkça ortaya.

**LOMOF:** Bir dakika. Yani şimdi... Derhal. Gerçek şu ki buraya elini istemeye geldim.

Yani kızınız Natalya Stepanovna'nın. Ben, ben onunla evlenmek istiyorum.

**ÇUBUKOF:** (Sevinçle) Hey Allahım! İvan Va-silyeviç! Bir daha söyleyin bakayım.

**LOMOF:** Kızınızın desti izdivacını...

**ÇUBUKOF:** (Keser.) Siz bir harikasınız! Memnun oldum, mesrur oldum ve daha bir sürü. Evet gerçek bu. (Sarılır, öper.) Senelerdir hep bunu düşünürdüm. Nihayet rüyalarım hakikat oldu. (Gözünden bir damla yaş düşer.) Ve bilirsiniz, ben size hep kendi oğlum gözüyle bakardım. Allah ikinize de huzur, saadet ve daha bir sürü, ihsan etsin. Hep bunu istedim. Hay Allah, niye böyle aptallaştım? Çünkü sevinçten ne yapacağımı şaşırdım. Evet, şaşırdım. Oh, bütün kalbimle... Ben gidip Natalya'yı getireyim. Ve daha bir sürü.

**LOMOF:** (Heyecanla) Azizim Stepan Stepanoviç acaba kabul edecekler mi dersiniz?

**ÇUBUKOF:** Ne demek, elbette eski dostum! Hay Allah; “Ya razı olmazsa?!” Sizin için deli oluyor! Hey Allahım, hem de azgın bir kedi gibi. Ve daha bir sürü. Şimdi dönerim. (Çıkar.)

**LOMOF:** Allahım ne soğuk! Bir kaz gibi tir tir titriyorum, sanki imtihana gireceğim. Önemli olan, aklımı başıma toplayıp bu fikre razı etmek kendimi. Eğer durmadan düşünür, tereddüt eder, ince eler, sık dokursam, ideal veya gerçek aşkı beklersem, ömrüm boyu evlenemem. Brrr! Amma soğuk! Natalya Stepanovna mükemmel bir ev kadını. Çirkin sayılmaz. İyi bir tahsili de var. Daha ne isterim? Hiç. Amma sinirliyim ha, kulaklarım çınlıyor. (İçer.) Hem canım, tam evlenecek çağdayım. Yaş otuz beş. Kritik bir yaş. Artık durup oturmalı, düzenli bir hayat sürdürmeliyim. Ayrıca durmadan çarpıntılara uğruyorum. Buyurun bakalım: İşte dudaklarım titriyor, gözüm seyiriyor. En korkuncu geceler. Uykum! Efendi efendi yatağa girerim, tam uyuyacağım, birden içime bir şey düşer. İlk başım zonklar, sonra omuzlarım sızlar; deli gibi yataktan fırlayıp bunlardan kurtulmaya çalışırım... Sonra tekrar yatağa uzanır, tekrar uyumayı denerim. Ama ne mümkün? Hemen içime gene bir şey düşer. Ve bu, böylece, belki yirmi kere, belki...

(Natalya Stepanovna girer.)

**NATALYA:** Oh, demek yalnız siz varsınız. Oysa babacığım, “İçeri git, bir tüccar gelmiş, mallarını gösterecek” dedi. Neyse. Nasılsınız İvan Vasilyeviç?

**LOMOF:** Teşekkür ederim. Siz nasılsınız, aziz Natalya Stepanovna?

**NATALYA:** Giysimin kusuruna bakmayın; böyle önlükle çıktım karşınıza. Nohut ayıklıyorduk da. Çoktandır görünmüyordunuz. Oh, lütfen oturun. (Otururlar.) Bir şeyler yemek ister misiniz?

**LOMOF:** Hayır, teşekkür ederim. Yedim.

**NATALYA:** O halde, isterseniz sigara içebilirsiniz. (Lomof içmez.) Hava da bugün çok güzel. Ama dün çok yağışlıydı, yanaşmalar çalışmadı. Siz ne kadar ot kaldırdınız ambara? Ben aç gözcülük edip hepsini biçirdim ama şimdi içim pek rahat değil. Yağmur belki iyi gelirdi, değil mi? Beklemeliydim. Fakat siz niye böyle resmi giyinmişsiniz? Yoksa balo falan mı var? Tabiatıyla, çok yakışmış olduğunu söylemeliyim. Ama söylesenize niye böyle giyindiniz?

**LOMOF:** Şey... görüyorsunuz aziz Natalya Stepanovna, gerçek şu ki, buraya sizden... Şey, bakın dinleyin beni, tabii, sizin için muhtemelen bir sürpriz olacak ve belki de kızacaksınız, fakat... (Kendi kendine) Hay Allah, amma da soğuk burası be!

**NATALYA:** Evet, ne demek istiyorsunuz? (Duruş) Evet?

**LOMOF:** Kısaca anlatmaya çalışacağım. Efendim, biliyorsunuz, aziz Natalya Stepanovna, sizleri çocukluğumdan beri, hatta, nasıl derler, tanımak şerefine nail oldum, ailenizi. Malını mülkünü bana miras bırakan müteveffa halam, eniştem, ki biliyorsunuz, babanıza ve müteveffa annenize derin bir saygı duyarlardı. Lomof'lar, Çubukof'lar daima birbirlerine dosttular. Hatta akrabaydılar da diyebilirsiniz. Ve tabiatıyla, biliyorsunuz, tarlalarımız yan yanadır. Hatta benim Öküz Çayırı...

**NATALYA:** Sözüünüzü kesmekten nefret ederim ama azizim İvan Vasilyeviç, yanılmıyorsam “benim Öküz Çayırı” dediniz. O yerin gerçekten sizin olduğundan emin misiniz?

**LOMOF:** Elbette, eminim.

**NATALYA:** Ne demek eminim? Orası sizin değil, bizim.

**LOMOF:** Oh, hayır aziz Natalya Stepanovna, orası benimdir.

**NATALYA:** Hay Allah, bir yaşıma daha girdim! Bu fikri nereden aldınız?

**LOMOF:** Nereden mi? Bakın, ben sizin kayın ağaçlarıyla, bataklığın arasına kama gibi girmiş olan Öküz Çayırı'ndan söz ediyorum.

**NATALYA:** Evet, muhakkak; ama orası bizimdir.

**LOMOF:** Oh hayır, yanılıyorsunuz aziz Natal-ya Stepanovna, orası bizimdir.

**NATALYA:** Oh, herhalde buna inanmamı istemezsiniz?

**LOMOF:** Fakat bu gerçeği vasiyetnamede görebilirsiniz aziz Natalya Stepanovna. Şüphesiz, şüphesiz bir zamanlar, orası davalıydı ama herkes de bilir ki benimdir. Münakaşa edilecek hiçbir yönü yok bunun. Eskiden halamın ninesi, babanızın dedesinin köylülerine şöyle kullansınlar diye vermiş. Onlar da bir zaman sonra kendi mallarıymış gibi davranmaya başlamışlar. Fakat gerçek şu ki...

**NATALYA:** Bunların konumuzla ilgisi yok. Benim dedem de, dedemin dedesi de tarlalarının bataklığa kadar uzandıklarını söylerlerdi ki, bu da öküz Çayırı'nın benim olduğunun tam bir kanıtıdır. Tartışılacak hiçbir yönü yok bunun. Yoksa çok saçma olur.

**LOMOF:** Fakat vasiyetnameyi gösterebilirim Natalya Stepanovna.

**NATALYA:** Siz benimle alay ediyorsunuz. Hey Allahım! Bu topraklar yüz yıldır bize ait. Oysa siz tutup, birdenbire, bize ait olmadığını söylüyorsunuz. Neniz var İvan Vasilyeviç? Bu, on beş dönümlük, değeri üç yüz ruble bile olmayan tarlanın sözü edilmez kuşkusuz ama haksızlığa katlanamıyorum. Evet, katlanamıyorum haksızlığa.

**LOMOF:** Fakat beni dinlemelisiniz mutlaka. Babanızın dedesinin köylüleri, tuğla pişirmek istemişler halamın ninesine; halamın ninesi de iyilik olsun diye...

**NATALYA:** Bütün bu söyledikleriniz, bu halalar, dedeler, nineler, falan filan; hep saçma! Çayır bizimdir! Bu konuda söylenecek söz, bu kadar!

**LOMOF:** Hayır, benimdir!

**NATALYA:** Bizimdir! Bu konuda iki gün laf etseniz de, on beş frak kuşanıp, yirmi çift eldiven giyseniz de orası bizimdir, bizimdir, bizimdir!

**LOMOF:** Natalya Stepanovna, ben çayırı istemiyorum. Ben sadece prensip üzerinde duruyorum. Eğer istiyorsanız orasını size verebilirim.

**NATALYA:** Size asıl ben verebilirim. Çünkü orası bizimdir. Bu konuda söylenecek söz, bu kadar! Fakat şunu da söyleyebilirim ki azizim İvan Vasilyeviç, davranışınız çok acayip. Şu âna kadar sizi iyi bir komşu, hatta dost bilirdik. Nitekim geçen yıl size harman makinemizi vermiştik de, bizim buğdayı kasıma kadar içeri alamamıştık. Şimdi de kalkmış çingenelere davranır gibi davranıyorsunuz bize. Benim toprağımı bana vermek! İşe bakın! Buna komşuluk denmez; arsızlık denir buna. Düpedüz, tam anlamıyla...

**LOMOF:** Ya, demek siz beni zorba sanıyorsunuz ha? Buraya bakın aziz bayan, ben şimdiye kadar kimsenin toprağını zorla almadım. Kimse de şu anda böyle bir halt



ettiğimi söyleyemez. (Gidip çabucak su içer.) Öküz Çayırı benimdir!

**NATALYA:** Yalan! Bizimdir!

**LOMOF:** Benim!

**NATALYA:** Yalan! Size, bizim olduğunu ispat edeceğim. Orakçılarımızı göndereceğim şimdi oraya.

**LOMOF:** Anlamadım?

**NATALYA:** Orakçılarımı göndereceğim bugün oraya!

**LOMOF:** Tekmeyle kovarım onları!

**NATALYA:** Sıkıysa! Cesaretiniz varsa!

**LOMOF:** (Kalbini tutar.) Öküz Çayırı benimdir, anlıyor musunuz, benim!

**NATALYA:** Lütfen bağırmayın! Evinizde istediğiniz gibi bağırabilirsiniz ama burada kendinize hâkim olun.

**LOMOF:** Eğer kalbim böylesine çarpmasaydı, eğer kan tepeme çıkmasaydı, sizinle böyle yumuşacık, efendi efendi konuşmazdım. (Bağırır.) Öküz Çayırı benimdir!

**NATALYA:** Bizim!

**LOMOF:** Benim!

**NATALYA:** Bizim!

**LOMOF:** Benim!

(Çubukof girer.)

**ÇUBUKOF:** N'oluyor burada? Ne diye bağırıyorsunuz?

**NATALYA:** Babacığım, lütfen bu baya söyler misiniz? Öküz Çayırı kimindir? Onun mu? Bizim mi?

**ÇUBUKOF:** (Lomof'a) Tabiatıyla bizim, kocamış arkadaşım.

**LOMOF:** Nasıl sizin olabilir azizim Stepan Stepanoviç? İnsaf edin! Belki halamın ninesi orayı dedenizin köylülerine vermiş olabilir ve onlar da çayırı kendi mallan sayabilirler ama...

**ÇUBUKOF:** Hayır, hayır aziz oğlum. Bir noktayı unutuyorsunuz. Siz bu hükme, köylülerin para vermemesinden varıyorsunuz, halanızın ninesine ve daha bir sürü. Ama çayır davalıydı o zamanlar. Sonraları bile. Sonra sonra yoluna girdi her şey. Bilhassa herkes bilir ki çayır bizimdir.

**LOMOF:** Orasının bana ait olduğunu ispat edebilirim.

**ÇUBUKOF:** Siz hiçbir şeyi ispat edemezsiniz kocamış oğlum.

**LOMOF:** Edebilirim!

**ÇUBUKOF:** Aziz delikanlı, ne diye böyle bağıyorsunuz? Bağırarakla hiçbir şey ispat edemezsiniz! Bana bakın, benim hiçbir şeyinizde gözüm yok. Ama bana ait olan bir şeyi size bırakacak değilim. Hem neden bırakayım? Kaldı ki siz bu mevzuda münakaşaya devam ederseniz, ben de onu derhal köylülere veririm. İşte o kadar.

**LOMOF:** “İşte o kadar” değil. Başkasının malını başkasına verme hakkını kimden aldınız?

**ÇUBUKOF:** Bu hakka sahip olup olmadığımı ben bilirim. Ayrıca şunu da kafanıza sokun, aziz genç adam, karşımda bu tonda konuşulmasına alışık değilim. Ve daha bir sürü. Ayrıca ben, aziz genç adam, sizden iki defa daha yaşlıyım. Ve sizden benimle böyle konuşmamanızı rica ediyorum. Ve daha bir sürü.

**LOMOF:** Beni aptal mı sanıyorsunuz? Önce malıma sahip çıktınız sonra da sakın ve nazik olmamı bekliyorsunuz. İyi bir komşu böyle davranmaz Stepan Stepanoviç. Siz bir komşu değil, zorbasınız.

**ÇUBUKOF:** Neydi o? Ne dediniz bakayım?

**NATALYA:** Babacığım orakçıları derhal çayıra gönder.

**ÇUBUKOF:** (Lomof'a) Ne söylemiştiniz beyefendi?

**NATALYA:** Öküz Çayırı bizimdir ve asla bırakacak değiliz, asla, asla, asla!

**LOMOF:** Görürüz! Mahkemeye vereceğim sizi. Göstereceğim size!

**ÇUBUKOF:** Mahkemeye mi vereceksiniz? Pekâlâ, verin bakalım mahkemeye. Ve daha bir sürü. Ben zaten bilirim sizi, mahkemeye vermek için fırsat kolluyordunuz. Ve daha bir sürü vesaire. Sizi düzenbaz, şirret, sizi! Bütün soyunuz böyleydi zaten. Topunuz!

**LOMOF:** Soyumu bu işe karıştırmayın! Lo-moflar daima namuslu ve asildi. Hiçbiri dedeniz gibi emanete hıyanet etmedi.

**ÇUBUKOF:** Lomofların hepsi de zırdelidir, topu birden!

**NATALYA:** Topu birden!

**ÇUBUKOF:** Dedeniz bir ayyaştı. Sonra o, mimarla kaçan öteki halanızdan ne haber? Ve daha bir sürü.

**NATALYA:** Ve bir sürü!

**LOMOF:** Sizin ananız da kamburdu! (Kalbini tutar.) Oh, kalbim çarpıyor... Başım dönüyor. İmdat! Su!

**ÇUBUKOF:** Babanız su katılmamış bir kumarbazdı!

**NATALYA:** Halanız da skandallar kraliçesiydi!

**LOMOF:** Sol ayağıma inme indi. Siz fesatsızsınız... Oh, kalbim! Herkes biliyor son seçimlerde çevirdiğiniz do... yıldızlar uçuyor etrafımda. Nerde şapkam?

**NATALYA:** Aşağılık! Çirkef!

**ÇUBUKOF:** İkiyüzlü, çirkef!

**LOMOF:** İşte şapkam... Oh, kalbim. Kapı ner-de? Nasıl çıkarım buradan?.. Oh, galiba ölüyorum... Ayaklarım dolanıyor. (Kapıya gider.)

**ÇUBUKOF:** (Peşinden) Bir daha evime ayak basayım deme sakın!

**NATALYA:** Git bakalım mahkemeye! Görüşürüz.

(Lomof güçlkle çıkar.)

**ÇUBUKOF:**Şeytan alsın! (İçer, kızgın dolaşır.)

**NATALYA:** Kötü adam! Böyle bir olaydan sonra insan nasıl olur da komşularına güvenebilir?

**ÇUBUKOF:** Alçak! Bostan korkuluğu!

**NATALYA:** Tam bir canavar! Önce toprağımızı çalmak istedi, sonra da sana bağırıp çağırırdı.

**ÇUBUKOF:** Evet, bu şalgam, bu aptal tavuk, kalkmış bir de teklifte bulunuyor; hem de ne teklif?

**NATALYA:** Ne teklifi?

**ÇUBUKOF:**Ne teklifi olacak? Sana evlenme teklifi!

**NATALYA:** Evlenme teklifi mi? Bana? Neden daha önce söylemedin bunu bana?

**ÇUBUKOF:** İşte bu yüzden o resmi kılığa bürünmüş o doldurulmuş bumar, o kurutulmuş lahana.

**NATALYA:** Bana evlenme teklifi ha? Oh! (Bir koltuğa düşüp ağlamaya başlar.) Çağır onu, çağır! Getir buraya! Çağır onu! Ohhh!

**ÇUBUKOF:** Kimi getireyim? Kimi çağırayım?

**NATALYA:** Çabuk, çabuk! Hastalanıyorum. Getir onu. (Tamamen isteriye tutulur.)

**ÇUBUKOF:** Neden? N'oldü sana? (Başını tutar.) Ah, ne aptalım! Kendimi vuracağım! Asacağım kendimi! Kızı kısmetinden ettim.

**NATALYA:** Ölüyorum. Getir onu!

**ÇUBUKOF:** Peki, peki, şimdi! Yalnız bağırma! (Çıkar.)

**NATALYA:** Ne yaptılar bana? Bulun onu! Getirin geriye! Getirin buraya! (Duruş.

Çubukof girer.)

**ÇUBUKOF:** Geliyor yılan! Ve daha bir sürü! Off! Sen konuş onunla; benim konuşacak halim yok.

**NATALYA:** (Ağlayarak) Getirin onu buraya, getirin onu buraya!

**ÇUBUKOF:**(Bağırır.) Geliyor dedim sana! Oh! Allahım, ne zormuş yetişkin kız babası olmak? Yemin ederim bir gün gırtlığımı keseceğim; yemin ederim. (Kızına) Adama ilendik, hakaret ettik, sövdük, dışarı attık şimdi de... Bütün suç senin, senin!

**NATALYA:** Benim mi? Bütün suç senin asıl.

**ÇUBUKOF:** Benim mi? Ne demek istiyorsun suç se...

(Lomof eşikte görünür.)

**LOMOF:** Bu ne çarpıntı... Oh kalbim... Ayaklarım tamamen uyuştu. Böğrümü bir şeyler didikliyor.

**NATALYA:** Bizi bağışlayın İvan Vasilyeviç. Fazla sinirliydik. Öküz Çayırı sizindir.

**LOMOF:** Kalbim çok fena çarpıyor. Çayırım! Kirpiklerim! İki birden seyiriyor.

**NATALYA:** Evet, çayır tümüyle sizindir, evet, sizin. Lütfen oturun. (Otururlar.) Kuşkusuz biz yanıldık.

**LOMOF:** Benim münakaşam prensipten ötürü. Yoksa çayırın önemi yok benim için, sadece prensip...

**NATALYA:** Oh evet, tabii prensip, evet, asıl konu bu. Fakat başka şeylerden söz edelim artık.

**LOMOF:** Ayrıca elimde delil de var. Bakın, halamın ninesi, bu çayırı, sizin babanızın dedesine...

**NATALYA:** Evet, evet, evet; unuttum artık bunları. (Kendi kendine) Ona ne söyleyeceğimi bilsem? (Lomof'a) Yakında ava çıkacak mısınız?

**LOMOF:** Harmandan sonra keklik avına çıkacağım... Fakat, oh azizem, bilmem başıma geleni duydunuz mu? Köpeğim Ok'u bilirsiniz, değil mi? Hah! Şimdi topallıyor.

**NATALYA:** Çok yazık! Neden?

**LOMOF:** Bilmem. Ya ayağını burktu, ya kavga falan etti. (İç çeker.) En iyi köpeğim! Verdiğim parayı bir bilerseniz. Mironov'a 125 ruble ödedim, onun için.

**NATALYA:** Çok vermişsiniz İvan Vasilyeviç.

**LOMOF:** Bilakis, az bile. Harika bir köpek.

**NATALYA:** Fakat babam, Ok'tan daha iyi olan Yay için sadece 85 ruble verdi.

**LOMOF:** Yay mı, Ok'tan daha iyi? Laf mı bu şimdi? (Güler.) Yay, Ok'tan daha iyi!

**NATALYA:** Tabii iyidir. Kuşkusuz henüz genç ama, görünüş ve soy bakımından Volçaneski'de bile yoktur öylesi.

**LOMOF:** Afedersiniz Natalya Stepanovna, onun çarpık suratlı olduğunu unutuyorsunuz. Bu tip köpekler iyi avlanamaz.

**NATALYA:** Vay, demek çarpık suratlı ha? Bir yaşma daha girdim!

**LOMOF:** İnanın, alt çenesi, üst çenesinden daha kısadır.

**NATALYA:** Ölçtünüz mü?

**LOMOF:** Evet. Şüphesiz iyi koşabilir ama yakalamaya gelince...

**NATALYA:** Önce bizim Yay soyludur. Soyu üstüne de yoktur. Donanım'la Kuşanım'ın yavrusudur. Sizin ucubenin ise soyu soppu yoktur. Sütçü beygiri gibi yaşlı ve yıpranmıştır.

**LOMOF:** Yaşlı olabilir ama onu beş Yay'a değişmem. Nasıl münakaşa edebiliyorsunuz bu konuda, anlamıyorum. Ok, tam bir köpektir. Yay ise gülünç! Kime baksanız bir Yay'ı vardır. Her çalının altında bulabilirsiniz. O tip köpeklere 25 ruble verseniz bile, aldanmış olursunuz.

**NATALYA:** Bugün sizi şeytan çarpmış İvan Vasilyeviç. Her şeyde bir terslik çıkarıyorsunuz. Önce çayırın kendi malınız olduğunu söylediniz. Şimdi de Ok, Yay'dan iyidir diyorsunuz. İnsan ne söylediğini bilmeli. Ayrıca siz de çok iyi biliyorsunuz ki, Yay Ok'tan yüz kez daha iyidir. Neden tersini söylüyorsunuz?

**LOMOF:** Bakıyorum, beni ya aptal, ya kör sanıyorsunuz, Natalya Stepanovna. Sözü'n kısası, sizin Yay çarpık suratlıdır.

**NATALYA:** Değildir!

**LOMOF:** Öyledir!

**NATALYA:** Değildir!

**LOMOF:** Ne diye bağıriyorsunuz han'fendi?

**NATALYA:** Saçmalıyorsunuz da ondan! Korkunç bir şey bu. Sizin Ok yakılacak kadar yaşlandığı halde, tutmuş Yay'la karşılaştırıyorsunuz.

**LOMOF:** Afedersiniz, artık devam edemeyeceğim. Kalbim... Çarpıntılar bastı gene.

**NATALYA:** Biliyordum zaten, mim koymuştum: Tartışan avcılarının çoğu, hiçbir şey bilmeyenlerden çıkıyor.

**LOMOF:** Lütfen! Susun biraz! Kalbim duracak nerdey... (Bağırır.) Susun!

**NATALYA:** Hayır! Yay'ın Ok'tan yüz kez daha iyi olduğunu söylemediğiniz sürece susmayacağım!

**LOMOF:** Yüz kere daha kötü! Başım... Gözlerim... Omuzlar...

**NATALYA:** Sizin Ok nerdeyse ölecek!

**LOMOF:** (Ağlar.) Susun! Kalbim patlayacak.

**NATALYA:** Susmayacağım!

(Çubukof girer.)

**ÇUBUKOF:** Nedir gene derdiniz?

**NATALYA:** Babacığım, lütfen söyler misiniz hangi köpek daha iyi? Onun Ok'u mu? Bizim Yay mı?

**LOMOF:** Stepan Stepanoviç, sizden bir tek şey rica edeceğim. Sizin Yay çarpık suratlı mı, değil mi? Evet? Hayır?

**ÇUBUKOF:** Öyle olsa da ne çıkar? Halen bu civarın en iyi köpeği. Ve daha bir sürü.

**LOMOF:** Benim Ok ondan iyi değil mi? Gerçekten öyle değil mi?

**ÇUBUKOF:** O kadar sinirlenme kocamış adam. Şüphesiz sizin köpeğin iyi bir görünüşü var; soylu, sağlam, iyi sıçrar, vesaire. Fakat iki kusuru kabul etmelisiniz: Yaşlı ve bastıbacak.

**LOMOF:** Bastıbacak ha? Oh kalbim! Gelin delillere bakalım: Marunski avında köpeğim, Kont'un köpeğiyle başabaş koştular. Sizin Yay ise bir mil arkalarında kalmıştı.

**ÇUBUKOF:** Evet ama Kont'un adamı Yay'ı kırbaçlamıştı.

**LOMOF:** Haklıydı ama. Tilki avında olduğumuz halde sizinki koyunları kovalıyordu.

**ÇUBUKOF:** Yalan! Bana bakın, asabım bozulmaya başlıyor. (Toparlar kendim.) Bu yüzden, aziz arkadaşım, münakaşayı keselim. Asıl sebep, kıskançlık. Ne denir... Yakında anlarsınız köpeklerin sizinkinden daha iyi olduğunu. Mesela, bizim köpeğin! Yok şu, yok bu! Sebebin kıskançlık olduğunu biliyorsunuz, sadece kıskançlık! Ben her şeyi hatırlıyorum.

**LOMOF:** Ben de hatırlıyorum!

**ÇUBUKOF:** (Taklit eder.) “Ben de hatırlıyorum!” Ne hatırlıyorsunuz?

**LOMOF:** Kalbim... Ayaklarım uyuştı... Yapa...

**NATALYA:** (Taklit eder.) “Kalbim! Ayaklarım uyuştı!” Ne biçim avcısınız siz? Siz tilki yerine, mutfakta hamamböceği avlayın. “Kalbim!..”

**ÇUBUKOF:** Evet, ne biçim avcısınız siz? Siz hayvanların peşinden koşacağınıza bu çarpıntılarınızla evinizde oturmalısınız. Av kim, siz kim? Siz varsa yoksa insanlarla münakaşa edin, köpeklerine laf edin. Ve daha bir sürü. Allah aşkına tepem atmadan konuyu değiştirin! Siz avcı falan değilsiniz!

**LOMOF:** Ya siz, avcı mısınız? Ha? Siz ava, Kont'a dalkavukluk etmek, onu bunu çekiştirmek, entrika çevirmek ve kumpas... Oh kalbim! Siz bir kumpasçısınız, busunuz siz!

**ÇUBUKOF:** Ne dedin bakayım! Ben mi kum-pasçı, dalavereciyim ha? (Bağırır.) Kapayın çenenizi!

**LOMOF:** Dalavereci!

**ÇUBUKOF:** Süt kuzusu! Yavru köpek!

**LOMOF:** İhtiyar sıçan! Cizvit!

**ÇUBUKOF:** Kapayın çenenizi, yoksa sizi keklik gibi vururum! Ahmak!

**LOMOF:** Herkes bilir ki -oh, kalbim- karınız döverdi sizi... Oy, ayaklarım... başım... yıldızlar uçuyor... Bayılıyorum! (Koltuğa düşer.) Çabuk, bir doktor! (Bayılır.)

**ÇUBUKOF:** (Üstünegider, teskin edici) Muhallebi çocuğu! Hanım evladı! Aptal! Hastalanıyorum! (Su içer.) Ben iyi değilim!

**NATALYA:** Ne biçim avcısınız siz? Atın üstünde bile duramazsınız! (Babasına) Babacığım, n'oldu buna böyle? Bak baba! (Çığlık atar.) İvan Vasilyeviç! Öldü!

**ÇUBUKOF:** Şok geçiriyorum. Nefes alamıyorum... Biraz hava... Hava ver bana!

**NATALYA:** Öldü! (Lomof'u sarsar.) İvan Vasilyeviç, İvan Vasilyeviç! Ne yaptınız bana? Öldü! (Koltuğa düşer, çığlık çığlığa) Bir doktor! Doktor! Bir doktor!

**ÇUBUKOF:** Ohh... Nen var? N'oldu?

**NATALYA:** (İnler.) Öldü! Öldü!

**ÇUBUKOF:** Kim öldü? (Lomof'a bakar.) Allahım! Ölmüş! Çabuk! Su! Doktor! (Suyu Lomof'un dudaklarına dayar.) İçin şunu! İçemiyor. Ölmüş olmalı. Ve daha bir sürü... Oh, ne sefil hayat bu! Niye kendimi öldürmüyorum? Çoktan kesmeliydim gırtlığımı. Ne bekliyorum. Bir bıçak verin bana! Tabanca verin! (Lomof kımıldar.) Bak, diriliyor, kendine geliyor. Alın biraz su için... Hah, şöyle!

**LOMOF:** Yıldızlar uçuşuyor... Sis... Nerdeyim ben?

**ÇUBUKOF:** Haydi hemen evlenin, ondan sonra şeytan alsın sizi! Natalya kabul etti. (El ele getirir.) Natalya razı, vesaire. Dualarım sizinle beraber. Ve daha bir sürü. Yalnız beni rahat bırakın!

**LOMOF:** (Ayağa kalkar.) Ha? Ne? Kim?

**ÇUBUKOF:** Kabul ediyor. E, hadi! Hadi aptal, öpsene kızı!

**NATALYA:** Yaşıyor! Evet, evet, kabul ediyorum.

**ÇUBUKOF:** Hadi öpün birbirinizi!



## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Hüseyin Kaplan  
Sürekli Adresi : Türkali Mah. Bostan Sok. Güngör Apt. 4/2  
Beşiktaş – İSTANBUL  
Doğum Yeri ve Yılı : Sivas – 1971  
Yabancı Dili : İngilizce  
İlk Öğretim : Esentepe İlkokulu – 1983  
Orta Öğretim : Ankara Başkent Lisesi - 1987  
Lisans : Mersin Üniversitesi – 2003  
Yüksek Lisans : Bahçeşehir Üniversitesi  
Enstitü Adı : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Program Adı : İleri Oyunculuk  
Çalışma Hayatı : İstanbul Devlet Tiyatrosu 2003 – 2005