

## 2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ

Bu bölümde, Konstantin Stanislavski'nin yaşam öyküsü ve oyuncular için rehber niteliği taşıyan "Stanislavski Sistemi"nin gelişim evrelerine değinilmiştir.

### 2.1 KONSTANTİN STANİSLAVSKİ'NİN HAYATI

Konstantin Stanislavski, 1863 yılında, varlıklı bir ailenin, tüccar – fabrikatör bir babanın oğlu olarak Moskova'da dünyaya gelmiştir. Oyunculuk hayatına 1877 yılında amatör olarak başlamıştır. F.P. Komisarjevski'den oyunculuk dersleri almış, sonrasında da 1880 yılında yine Komisarjevski'nin yönettiği vodvillerde, operetlerde, dramalarda ve komedilerde rol alarak profesyonel hayata geçmiştir. 1888 yılında, ünlü bir oyuncu olan Fedetov ve Komisarjevski'nin katkılarıyla "Edebiyat ve Sanat Derneği"ni kurmuştur. "Boris Godunov", "Acı Kader", "Misafir Tası", "Rubles", "Gömülen Mektuplar", "Kötülük ve Aşk", "Kanunun Gücü", "Doverless Köprüsü" 1888-1891 yılları arasında Edebiyat ve Sanat Topluluğunun prodüksiyonları olarak sayılabilir. 1891 yılında Stanislavski hem Rusya için hem de kendi kariyeri için bir ilke imza atmış, Tolstoy' un "Aydınlanma Meyveleri" eserini ve Dostoyevski'nin "Stepançikov Köyü" eserini oyunlaştırmış, yönetmenliğini yapmıştır. 1898 yılına kadar birçok oyun sahneleyen Stanislavski, aynı yıl oyunculuk öğretmenliği de yapan, romancı, piyes yazarı, eleştirmen ve yönetmen Vladimir Ivanoviç Nemiroviç - Dañenko ile beraber Moskova Sanat Tiyatrosunu kurmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosunun Kuruluşu adeta Rusya için uzun zamandır beklenen bir çocuğun doğuşu gibi olmuş, kısa bir zaman içinde de Rusya için bu tiyatro "ulusal tiyatro" niteliği kazanmıştır. Dañenko Moskova Sanat Tiyatrosunun yöneticiliğini ve dramaturgluğunu üstlenirken, Stanislavski' de sanat yönetmeni ve başyönetmen olarak çalışmıştır. Stanislavski ve Dañenko, Moskova Sanat Tiyatrosunda yeni bir oyunculuk yöntemi geliştirmeyi, var olan sanatı besleyip ileriye taşımayı, repertuarlarda çağdaşlaşmayı, ortak bir tarz yaratabilmeyi ve bir topluluk tiyatrosu olabilmeyi başarmayı hedeflemişlerdir. Stanislavski, zaman içinde kendi oluşturduğu oyunculuk ve sahne anlayışı ile çağdaş tiyatronun oluşmasının dönüm noktası olmuştur."Psiko-Realist" oyunculuk kavramı ilk defa Stanislavski ile

literatüre girmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu ilk gerçek başarısını aynı zamanda tiyatronun da amblemi olan Anton Çehov'un oyunu "Martı" ile kazanmıştır. Sonrasında klasik tarzın dışına çıkarak yönetilen birçok Çehov oyunu (Vanya Dayı, 1899; Üç Kız kardeş, 1901; Vişne Bahçesi, 1904), tiyatroyu seyircinin beğenisiyle ihya etmiştir. Stanislavski bu döneme denk oyunlarında tarzı ile romantik-lirik ve gerçekçi akımlara yakın durmuştur. Stanislavski, tiyatrosunun emekçi sınıfı ile de buluşmasını arzu ederken devletin kararları ve zengin iş adamlarının hissedarlığı üzerine kurulan sistem yüzünden hayalini gerçekleştirememiştir. 1905'e kadar "Hadde Gabler", "Arabacı", "Yaban Ördeği", "Ayaktakımı Arasında" gibi oyunları sergileyen Moskova Sanat Tiyatrosu, devrimle beraber repertuarında değişiklikler yapmıştır.

Gorki, Materlinck, Andreyev, Dostoyevski gibi yazarların oyunları oynanmaya başlanmış, Meyerhold tarafından deneysel tiyatro çalışmaları sürdürülmüş, Stanislavski'nin de oyunculuk metotları üzerine çalışmaları yoğunlaşmıştır. 1916–1922 yılları arasında Moskova Sanat Tiyatrosuna bağlı olarak 4 stüdyo daha kurulmuştur. Stanislavski, 1922–24 yılları arasında Moskova Sanat Tiyatrosunu turneye çıkarmış, Avrupa'nın ve Amerika'nın oyunculuk ve tiyatro anlamında mihenk taşı olan bu topluluğu tanımasını sağlamıştır. 1936 yılında Rusya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti tarafından "Halk Sanatçısı" unvanı almış ve Sovyet Rejimi altında sahnelediği oyunlarla yine başarılarla imza atmıştır. Bu oyunlar arasında "Ölü Canlar", "Othello", "Tartuffe" sayılabilir. 1938 yılında hayata gözlerini kapayan Stanislavski, ardında değerli sanat yaşamının meyveleri olan "Bir Aktör Hazırlanıyor", "Sanat Yaşamım" ve "Bir Karakter Yaratmak" adlı üç tane oyunculuk kitabı bırakmıştır.

## 2.2 STANİSLAVSKİ SİSTEMİNİN GELİŞİMİ

"İnsan ruhunun yaşamını inşa edebilmek"

Döneminin yozlaşmış tiyatro anlayışına karşı çıkan; oyuncunun tiyatroya belli bir ahlâki düzende yaklaşmasını benimseyen, klişeler ve ölü bir tiyatro yerine yaşayan, hayatın içinden beslenen tiyatro fikrini savunan Stanislavski, 1898 yılında, Nemiroviç

Dançenko ile birlikte, Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Moskova Sanat Tiyatrosu, doğalcı anlayışın önde gelen temsilcisi olarak pek çok başarılı yapıma imza attı. Stanislavski, özellikle Çehov'un oyunları ile büyük başarılar elde etti. Fakat Çehov'un oyunları ile yakaladığı yaratıcı ruh durumunu her oyunla yakalaması mümkün olmuyordu. 1904 yılında Çehov'un ölümünden sonra, içine düştüğü sanatsal belirsizlikler ve oyuncu olarak hissettiği yetersizlik duygusu onu içsel bir hesaplaşmaya itti. Stanislavski (Stanislavski 1992, s.383) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

*Yaratıcılık süreci içindeki tüm yaşantımı zihnimde yeniden harekete getiren sanatsal güncemi bir kez daha gözden geçirdim. Sonra bütün verileri ruhumda kalmış olanla karşılaştırdım ve şaşır kaldım. Tanrım, kötü sahne alışkanlıkları ve hileleri, seyirciyi hoşnut etme isteği, yaratıcılığa yaklaşımda uyguladığım yanlış yöntemler; her gün her temsilde yinelediğim bütün bu olumsuzluklar yüzünden ruhum ve rollerim nasıl da çarpıtılmış! Ne yapmalıydım? Rollerimi sakat doğumlardan, ruhsal donmuşluktan, kötü alışkanlığın baskısından, gerçekten yana yoksunluktan nasıl kurtarabilirdim? Her temsilde önce, yalnız fiziksel değil, ruhsal makyaj da yapmak gerekmekteydi. Yaratma eyleminden önce yaratmaya olanak verecek atmosferi içeren tapınağa nasıl gireceğini bilmek gerekmekteydi.*

Stanislavski, 1906 yılında, -oyuncunun merkeze alındığı yenilikçi bir tiyatro anlayışından yola çıkarak- oyunculuk sisteminin temellerini attığında, kırk üç yaşında, sekiz yıldır profesyonel olarak oyunculuk yapan ve yönettiği oyunlarla Avrupa çapında ün kazanmış bir yönetmendi. Stanislavski'nin öncelikle kendine yönelttiği eleştiriler, alternatif bir oyunculuk yöntemi geliştirmek için ilk adımları atmasını sağladı. Bunun için eğitim ve araştırmalara başladı. Nemiroviç Dançenko'nun karşı çıkmasına rağmen, ardı ardına deneysel yöntemlerin kullanıldığı oyunculuk stüdyoları kurdu. "Bilinç yoluyla üstün bilince ulaşma" hedefiyle, ilk çalışmalardan itibaren, özellikle yoğunlaşma, nefes ve vücut kontrolü için, yoga tekniklerini kullandı. Yöntemini geliştirmede, önce Theodule Ribot'un davranışsal psikolojisi, ardından Rus biçimcilerinin edebiyat alanındaki düşüncelerinden faydalandı (Karaboğa 2005).

İçinde bulunduğu döneme, çevresel ve sanatsal koşullara bağlı olarak Stanislavski'nin geçirdiği pek çok evreden sonra "sistem", çeşitli aşamalardan geçerek son halini almıştır. Sistemin 1906-1917 yılları arasındaki hali, "Rol Yaratımında Sistem" başlığı altında, üç temel aşamadan oluşuyordu. Bunlar:

- a) Hazırlık Dönemi: Rolü inceleme, tanıma.
- b) Coşkusal Deneyim Dönemi: Yaratıcı ruh durumunun devreye sokulduğu dönem
- c) Fiziksel Şekillendirme Dönemi: Ruhun Bedenselleşmesi.

Bu çalışmalar oyuncunun daha çok iç aksiyonunu sağlayan çalışmalardı. Stanislavski'ye göre bir oyuncu önce oynayacağı rolle içsel bir bütünleşme sağlayabilmek amacıyla, onun yaşantısı, yaşadığı dönemin sosyal ortamı, düşünsel atmosferi vs. ile ilgili bir araştırma dönemine girer ve imgesel donanımını geliştirebilmek amacıyla her türlü yazılı, görsel, işitsel, soyut kaynaktan yararlanır. Bu ilk dönemi “oyuncunun rolle flörtü” diye adlandırır. Flörtü evlilik izler ve oyuncu, oynadığı rolün oyunda izlediği eylem çizgisini ve kullandığı replikleri anlamlandırmaya, kendisini rolün içerisinde bulunduğu duruma sokarak rol kişisine yakınlaşmaya ve onun ruhsal durumunu anlamaya çalışır. Bu içsel hazırlık dönemini “doğum” izler. Stanislavski'ye göre, içsel değerler bir kez yerine oturdu mu, karakterin fiziksel yapısı kendiliğinden ortaya çıkar ve gelişir. Bu ilk dönem düşüncesi, onun psikolojist bir eğilimin temsilcisi olarak görülmesine neden oldu.

1917 ile 1922 yılları arasında ise sistem, “Fiziksel Eylemler Yöntemi” başlığı altında gelişimini sürdürür. Stanislavski zamanla, insanın fiziksel ve ruhsal süreçlerinin ayrılmaz bir bütün olarak işlediğini, oyuncunun yaratıcı ruh durumu içine girmesi için sadece psikolojik bir analizin değil, fiziksel eylemlerin de etkili olduğunu fark etti. Opera sanatçıları ile tonlama-hız ve tartım çalışmaları yaptı; Vakhtangov'un ritim ve fiziksel ifade konusundaki egzersizlerinden yararlandı. “Psikolojik ve fiziksel bütünlük” konusunda çalışmalarına ağırlık verdi. Özellikle 1930'lu yıllardaki denemeleri ve gözlemleri Stanislavski'nin “içsel olandan” hareket etme yolundaki ilk görüşlerini değiştirmesine yol açtı. Devrim sonrası Rusya'da bilim alanında etkisini göstermeye başlayan materyalist eğilimler, Pavlov ve Seçenov gibi fizyolog ve psikologların geliştirdikleri yeni kuramlar, onun bu tezini doğruluyordu. Pavlov'a göre, İnsan doğasının içsel nitelikleri ile dışsal nitelikleri yakın bir ilişkiye sahiptir. Fiziksel eylemler doğru bir şekilde uyarıldığı takdirde, içsel aksiyonda da bir hareketlilik kendiliğinden doğacaktır. İnsanların her bir içsel deneyimi fiziksel bir aksiyon yardımıyla dışa vurulur. Bu yeni yaklaşım, Stanislavski'nin geliştirmeye çalıştığı

oyunculuk kuramında, kontrol edilmesi zor psikolojik eylemler yerine gözlemlenmesi ve düzenlenmesi daha kolay fiziksel eylemleri öne çıkarmasına neden oldu. Bir role yaklaşırken oyuncudan ruhsal durumlarından değil, yazar tarafından oyun içinde belirtilmiş fiziksel eylemlerinden yola çıkmasını istemeye başladı. Oyuncunun yaratı sürecine “içsel” olandan değil, görünen, somut eylemlerden başlaması fikri, onun kuramında önemli bir değişiklik yapmasına neden oldu. Sonradan “sistem” olarak adlandırdığı öğretilerini, “ruhun sahne üzerinde yansıtılması” temeli üzerine oturttuk, sistemi, oyuncunun içsel hazırlıkları ile bir karakteri seyirci önünde canlandırmada başvurulan dışsal teknik araçların bütününden oluşturdu.

Stanislavski artık, rolün fiziksel eylemlerini oyun yazarının ortaya koyduğu “verili durumlar” altında icra eden, bu eylemleri, hakkını vererek gerçekleştiren oyuncuda, dolaysız olarak bir iç aksiyonun ortaya çıkacağını söylüyordu. Ölümünden önce yaptığı bütün çalışmalarda, öğrencilerine, artık son halini alan “Fiziksel Eylemler Yöntemi”nin olanaklarından yararlanmalarını önerdi. Sınırları kesin çizgilerle belirlenmemiş, ana şartlara (sahne üzerinde ruhun yansıtılması) sadık kalmak şartıyla her eğitici ya da aktörün kendi özelliklerine göre yararlanabileceği ve bir “sistem” e dönüşmüş olan bu esnek oyunculuk yöntemleri, iki bölümde incelenmiştir. Birinci bölüm, oyuncunun kendi üzerinde çalışmalarını içeren “Sistemin İç Mekanizması”, ikinci bölüm ise oyuncunun rolü üzerinde çalışmasını içeren, “Sistemin Dış Mekanizması”dır.

## 2. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ

Bu bölümde, oyuncunun “bilinçaltı yaratıcılık anlarına” ulaşabilmek için bilinçle kontrolü eline almasını sağlayacak araçlar verilmiştir.

### 3.1 SİSTEMİN İÇ MEKANİZMASI

#### 3.1.1 Aksiyon (Eylem)

“İnsanın psikolojik yaşamı-ruh hali, arzular, hisler, niyetler, ihtiraslar basit fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilir. Bu tez, İvan Pavlov ve İ.M Seçenov gibi bilim insanları tarafından da teyit edilmiştir” (Moore 2009, s. 43). Stanislavski’ye göre, sahnede yapılan her şeyin belli bir nedeni olmak zorundadır. Bu, oyuncunun söylediği her cümle veya yaptığı her hareketin içerdiği anlamı tam olarak ifade edebilmesi anlamına gelmektedir. Sahnede amaçsız hiçbir harekete yer yoktur. Stanislavski (1992, s. 60) bunu şu şekilde ifade etmiştir:

*Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır, yerinizden kalkmanın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içerisinde kalmak gibi genel bir amaçtan öte, özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir.*

#### 3.1.2 Sihirli Eğer

Stanislavski, oyuncunun, sahne üzerindeki olayların gerçekliğine inanamayacağını, ama yine de olabileceğine inanması için bazı yöntemler olduğunu savunuyordu. Oyuncunun, canlandıracağı karakter için, “eğer ben o kişi olsaydım, ne yapardım?” sorusuna dayanan bu yöntem, karakterin amacını oyuncunun amacına dönüştüren, “Sihirli Eğer” yöntemidir. Stanislavski’ye göre “Sihirli Eğer”, oyuncuyu içsel ve fiziksel eylemler için güçlü bir şekilde uyarır ve imgesel koşulların içine taşır. Bu sözcük, oyuncunun iç uyarılarını kolaylıkla ve sadelikle harekete geçirir. Fakat “Sihirli Eğer”i kullanabilmek için öncelikle “verili durumlar” ya da bir başka deyişle “belirli koşullar” göz önüne

alınmalıdır. Verili durumlar “eğer” yöntemini kullanabilmek için bir temel oluşturacak, “eğer” ise hayal gücünü ortaya çıkaracaktır.

### **3.1.3 İmgelem**

Stanislavski’ye göre, bir oyuncunun temelde sahip olması gereken en önemli yetisi, sonsuz hayal gücüdür. Oyuncunun yaratıcı olabilmesi ancak geniş bir hayal gücüne sahip olması ile doğru orantılıdır. Stanislavski (1992, s.90) bu konuda çok kesin ve katı davranır: “Hayal gücünden yoksun bir aktör için ne düşünürsünüz? Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır!”.

İmgelemi geliştirmenin temel koşulları; iyi bir gözlemci olabilmek, olaylar arasında karşılaştırma yapabilmek, günlük yaşamda ilgi çekici olmayan şeyleri bile ilgi çekici hale getirebilmektir. Oyuncu imgelemine isletirken su dört sorunun yanıtını da net bir biçimde vermek zorundadır. Kim? Nerede? Nasıl? Niçin? Bu dört sorunun yanıtı, oyuncuya oynayacağı karakteri çözümlenmede kesin veriler verecektir.

### **3.1.4 Dikkatin Toplanması (Konsantrasyon)**

Stanislavski, aktörlerin sahne üzerindeki nesnelere bakarken o nesnelere, kelimenin tam anlamıyla “görmeleri” gerektiğini vurgular. Oyuncu, ancak gerçekten görür ve duyarsa, seyirci de ona ve oyuna inanacaktır.

*Her aktörün bir dikkat noktası olmalıdır. Bu dikkat noktası da salonda bulunmamalıdır. Bir şey ne kadar ilgi çekici ise dikkatimizi de o kadar üzerinde toplar. Gerçek hayatta dikkatimizi üzerinde toplayan birçok şey vardır. Gelgelelim, tiyatrunun şartları başkadır, aktörün normal yaşamına karışır bu şartlar. Öylesine karışır ki dikkati bir nokta üzerinde tutturmak için çaba göstermek gerekli olur. Sahne üzerindeki şeyleri yeni bir gözle görmeyi öğrenmek zorunlu hale gelir. (Stanislavski 1992, s. 116).*

Oyuncular, dikkat toplama konusunda belirli egzersizler yaparak bu konuda gelişmeli ve bunu doğal olarak yapabilmelidirler. Oyuncular için dikkatin toplanması konusunda

üç dikkat çemberi önerilmiştir: a) Küçük Dikkat Çemberi, b) Orta Dikkat Çemberi, c) Büyük Dikkat Çemberi. Küçük dikkat çemberi oyuncuya en yakın olan alandır; orta dikkat çemberi biraz daha geniş, büyük dikkat çemberi ise tüm sahneyi ve salonu kapsayan bir alandır. Aktör önce küçük dikkat çemberi üzerinde dikkatini toplamalıdır. Daha sonra giderek orta dikkat çemberi ve büyük dikkat çemberi içindeki tüm nesnelere ilişki kurabilecektir. Hangi çember içinde olursa olsun aktör, o çember içindeki bütün ayrıntıları “görmek” zorundadır. Aktör dikkatinin dağıldığını hissederek hissetmez dikkatini tek bir nesne üzerinde toplamalı, sonra tekrar yavaş yavaş dikkat alanını büyütmelidir.

### **3.1.5 Birimler ve Amaçlar**

Stanislavski, oyuncuların her hangi bir oyunu ele almalarında işlerini kolaylaştıran ve oyunu daha rahat çözümlenebilecekleri bir yöntem önerir. Bu yöntemi, metnin birimlerini ve amaçlarını saptamak olarak belirtir.

Stanislavski, aktörün rolünü yaratmasına yardımcı olabilecek ayrıntılara, “oyunun birimleri” adını verir. Bir oyuncu, oyundaki ayrıntıların çokluğu ile değil, yolunu belirleyen, kendisini yanlış yollara gitmekten alıkoyan birimlerle ilgilenmelidir. Hangi birimin seçileceğine ise, yazarın eseri yazarken koyduğu amaç yol göstermelidir. Amaca ulaşmak için, oyun “büyük olaylar” dediğimiz parçalara bölünmeli, her bölümün ayrı ayrı amacı tespit edilmeli ve bunlardan oyunun asıl hedefine ulaşılmalıdır.

### **3.1.6 İnanma ve Gerçeklik Duygusu**

Doğal yaşamda gerçekler gözle görülür, elle tutulur biçimdedir. Sahne üzerinde ise var olmayan ama var olabileceğini varsaydığımız bir gerçek kavramı ortaya çıkar. Oyuncu, sahne üzerinde gerçek olmadığını bildiği olayları gerçekmiş gibi görmek ve göstermek zorundadır. Bunu daha çok, “oyuncunun yaptığına inanması” olarak nitelendiren Stanislavski, (1992, s. 192) bu konuda şöyle söylemiştir:

*Sahne üzerindeki gerçeklik, ister bizde, ister oyun arkadaşımızda bulunsun, içtenlikle inandığımız bir şeydir. Ne gerçeklik inançtan ayrılabilir, ne de inanç gerçeklikten. Hiçbiri ötekisiz var olmayacağı gibi ikisi olmaksızın da sizin rolünüzü*



*yasamanız, bir şey yaratmanız imkânsızdır. Sahnede olup biten her şey aktörün kendisi için de inandırıcı olmalıdır. Aktörün sahne üzerinde duyduğu heyecanlara benzer heyecanların gerçek hayatta da olabilirliğine inanç katmalıdır.*

Stanislavski, (1992, s.207) oyuncunun yaptığı şeye inanmasını kolaylaştırmak için, bütünü parçalara bölmesi gerektiğini belirtir:

*Bütünü bir çırpıda kontrol altına alabilmenin imkânsızlığı yüzünden onu parçalara bölmeli, her parçayı ağır ağır sindirmeliyiz. Her parçanın temel gerçeğe ulaşip o gerçeğe inanabilmek için de birimlerle amaçları seçmede başvurduğumuz aynı yolu tutmalıyız. Daha büyük eyleme inanmadığımız zaman, inanabilecek hale gelinceye kadar o eylemi parçalayın, küçük küçük bölümlere ayırın. Bunun küçümsenecek bir başarı olduğunu da sanmayın. Tersine, son derece büyük bir başarıdır. Belki de küçük bir eylemin geçekliğine inanmak suretiyle bir aktörün kendini rolünün içinde hissedebileceğini ve bütün piyesin geçekliğine inanabileceğini kavrayabilirsiniz.*

### **3.1.7 Duygu Belleği**

Duygu belleği, “Bir zamanlar çeşitli etkilerle duyduğunuz heyecanların yeniden size yaşatılmasını sağlayan bellek” (Stanislavski 1992, s. 244) olarak tanımlanmıştır.

Sahne üzerindeki oyuncu, “orijinal” bir deneyim değil, “tekrarlanan” bir deneyim yaşar. Her oyuncu, gerçek hayattaki deneyim ile sahne üstündeki deneyimin farkını bilir. Sahne üstündeki coşku ile gündelik hayattaki coşku aynı değildir. Fakat insanın günlük hayatta yaşadığı deneyimlerin sinir sisteminde bıraktığı izler, benzer bir olay olduğunda duygularını harekete geçirir. “Coşku belleği, geçmiş deneyimlerin depolandığı yerdir ve sahnedeki coşkunun tek kaynağıdır”(Moore 2009, s.76). Stanislavski, (1992, s. 276) “aktörler hangi rolü oynarlarsa oynasınlar, kendilerinde var olan duyguları kullanmalıdırlar. Dünya üzerinde her rol için yeni duygular türetecek aktör türüne henüz rastlanmamıştır.” der.

Duygu belleği yoluyla elde edilecek duygular, oyuncuya, kendi benliğini istediği biçimde kullanma rahatlığı sağlar.

### **3.1.8 Duygu ve Düşünce Alışverişi**

Günlük yaşamda insanların sürekli, diğer kişiler ve nesnelere ilişki halinde bulunması gibi, sahnede de oyuncuların birbirleri ile duygu ve düşünce alışverişi içinde bulunmaları gereklidir. Kişiler kendi kendilerine kaldığında bile bu alışverişi kesmemelidir. Bunun için oyuncular çaba göstermeli ve seyircinin bu konuda dikkatini çekebilmelidir. Bu alışveriş için özellikle duyu organlarını kullanmalıdır. Stanislavski'nin (1992, s.302) onayladığı üç tip doğru ilişki biçimi vardır: "1- sahne üzerindeki bir kişi ile (nesne ile) doğrudan doğruya ve seyirci ile dolaylı ilişki, 2- Aktörün kendi kendisiyle ilişkisi, 3-Var olmayan ya da hayali bir kişi ile (nesne ile) ilişki."

Sahne üzerinde kurulan ilişki," gerçek" ve "doğal" olmalı, "taklit" olmamalıdır. Var olmayan ilişkiler varmış gibi gösterilmemelidir.

### **3.1.9 Duruma Uyuma (Adaptasyon)**

Stanislavski, (1992, s.324) "İnsanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişki içinde insanların kendilerine özgü birbirlerine göre düzenleme ve de bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya uyarlama adını veriyoruz." demiştir. Aktörler, oyunun gerektirdiği koşullara göre tavır ve eylemlerini oyuna uydurmak zorundadırlar. Oyuncu bunu, kendisine sorduğu şu sorularla yapabilir: "Ne yapıyorum?", "neden yapıyorum?" ve "nasıl yapmalıyım?" Burada "ne?" sorusu eylemi, "neden?" sorusu amacı belirler. "Nasıl?" sorusu ise adaptasyonu sağlamanın yolunu gösterir.

Her aktörün kendi kişisel yapısı, duruma uymasında kendine özgü nitelikler gösterecektir. Burada oyuncu, seyirciden aldığı tepki ve seyircinin yarattığı durumu temel almalı ve bu duruma uyarlanmalıdır.

### **3.1.10 Kesintisiz Çizgi (Bütünlük ve Akış)**

Günlük hayattaki kısa kısa, kesik kesik çizgiler birleşerek, sürekli akış halinde bir çizgi oluşturur ve bütün bir yaşam meydana gelir. Tiyatroda bu durumu, imgelem gücüyle, gerçeğe benzer biçimde, yazar oluşturur ve oyuncuya kesik çizgilerle sunar. Oyuncu ise oynayacağı rol kişinin geçmişini, bugününü ve yarınını dikkate alarak davranışlarında kesintisiz bir çizgi oluşturmalıdır.

Oyuncu, sahne üzerindeki nesnelere de kesintisiz bir çizgi oluşturmalıdır. Bunu Stanislavski, (1992, s.373) şu şekilde ifade etmiştir:

*Aktörün dikkati sürekli olarak bir nesneden ötekine geçer. İşte odak noktasının bu sürekli değişimi, kesintisiz çizgiyi oluşturur. Eğer bir aktör, bütün bir perde veya bütün bir piyes boyunca bir tek nesneye bağlı kalacak olursa, psikolojik dengesizliğe uğrayacağı gibi saplantının da kurbanı olabilir.*

Ana fikir ve üstün amaca hizmet etmek şartıyla oyun içinde her türlü bütünlüğün ve akışın sağlanması gereklidir.

## **3.2 SİSTEMİN DIŞ MEKANİZMASI**

### **3.2.1 Oyuncunun Fiziksel Donanımı**

Stanislavski'ye göre gövdesini, sesini yeterince iyi kullanamayan bir oyuncu, rolünün içsel yapısını ne kadar mükemmel yaratırsa yaratsın seyirciye gerektiği gibi aktaramayacaktır. Dışsal biçim olmadan aktörün imgelerinin ruhu seyirciye ulaşmayacaktır. Oyuncu, açık - kesin bir konuşma ve hareket kalıbına sahip olmalıdır. Bunun için tıpkı bir müzisyenin her gün pratik yaptığı gibi oyuncu da, sahip olduğu "vücut enstrümanını" her gün akort etmeli ve eğitmelidir.

Oyuncu, yaratacağı karakterin mesleğinin de ayrıntılarını bilmek zorundadır. Mesleğin özellikleri, onun sahnede oynayacağı rol kişinin fiziksel olarak canlandırmasına katkıda bulunacaktır. Stanislavski (1996, s.38) bu konudaki fikirlerini şöyle dile getirir:

*Bir karakteri sahnede genel çizgileriyle canlandırabilmek olasıdır. Sözgelimi, bir tüccar, bir asker, bir aristokrat, bir köylü gibi, çeşitli kategorilere bölünmüş kişileri canlandırmak söz konusu olduğunda, yüzeysel gözlem amacı için bir takım çarpıtıcı davranışlarla duruş ve hareket biçimlerini bulmak zor değildir. Örneğin uğrası askerlik olan bir asker, kural gereğince kasılır. Olağan bir insan gibi yürüyeceği yerde askerce yürür, apoletlerini göstermek için omuzlarını oynatır, alışılmışın dışında yüksek ve sert bir tonla konuşur. Bir aristokrat, silindir şapka giyer, eldiven ve monokl kullanır, yapmacıklı konuşur, saatinin kordonunu ve monoklünün bağıyla oynamayı sever. Tüm bunlar karakterin canlandırılmasına yarayacağı sanılan yaygınlaşmış bir takım klişelerdir. Bu klişeler yasamdan alınmışlardır, yasamda gerçekte vardılar. Gelgelelim, bunlar karakterin ruhunu içermedikleri gibi, bireysellikten yoksundurlar.*

### **3.2.2 Kasların Gevşemesi ve Anlatımlı Vücut**

Oyuncunun, sahneye çıkıp seyirci karşısında, olmayan bir durumu gerçekmiş gibi canlandırıp, seyirciyi inandırmaya çalışması, ister istemez bir gerginlik yaratır. Bu gerginlik, kaslarda bir kasılmaya neden olur. Aktör, hangi rolü oynarsa oynasın, özellikle rolün güç yerlerinde bu gerginlik daha da belirginleşecek, aktörü rahatsız edecektir. Bu durum, sahne için oldukça sakıncalıdır. Bu konuda Stanislavski (1992, s.157) şunları söyler:

*Birincisi: gereksiz gerginlik, zorunlu olarak, her yeni duruştan ve bu duruşu seyirci önünde heyecanla yapmaktan doğar. İkincisi: O gereksiz gerginliğin gevşemesi, 'denetleyicinin' yönetimi altında olur. Üçüncüsü: Aktörü kendiliğinden inandırmayan bir duruş yeniden düzenlenir.*

Stanislavski bu yüzden, aktörlerden gevşeyebilmek için sürekli olarak jimnastik ve dans derslerine önem vermelerini ister. Bu derslere gereken ilginin gösterilmesiyle aktörün gereksiz kas gerginliklerinden kurtulacağını savunur. Stanislavski, aktör için en önemli bedensel eylemin ise” sahne üzerinde doğal bir biçimde yürüyebilmek” olduğunu belirtir. Ayakta durmasını öğrenmek, yürüyebilmek aktörün en basta gelen temel fiziksel eylemidir.

### 3.2.3 Tutumluluk ve Denetim (Bütünlük ve kontrol)

Stanislavski'ye göre aktör her türlü gereksiz hareket ve jestten kendini arındırmalıdır. Rolün fiziksel yapısına gerekli biçimi, ancak bu koşullar kazandırabilir. Tutumsuz, rast gele hareketler oyuncunun kendisine doğal gelse bile oyununun yapısını bozar, oyununu abartır ve denetimsiz hale getirir. Her aktör jest ve hareketlerini kendisinin denetimi altında olacak biçimde kullanmalıdır.

Bütünlük ve kontrolü sağlayabilen bir oyuncu, oynayacağı karakteri bilinçaltı, rolün alt metni ve üstün amacı yolu ile gerçekleştirecek, sonra da sesini, hareketlerini, coşkusal gücü ile oluşturabilecektir.

### 3.2.4 Konuşuma – Vurgulama - Tonlama

Oyuncu, herhangi bir duygu ya da düşüncüyü seyirci ya da karşısındaki oyuncuya aktarmak için, bedensel ve sözel bir anlatım kullanır. Bu iki anlatım daima uyum içinde olmalıdır. Oyuncu, sesini en iyi şekilde kullanabilmek için mükemmel bir diksiyon ve telaffuza sahip olmalıdır. Stanislavski'ye göre aktörler boğumlamalarını, ses mekanizmalarını mükemmel hale getirmeli, seyircilerin kendilerini anlamalarını sağlamalı, söylediklerini onlara yeterince duyurmalıdır. Bir aktörün kendi dilinin özelliklerini bilmeden bozuk düzen konuşması seyirciye karşı yapılan haksızlık ve saygısızlıktır.

*Konuşma müziktir. Bir rolün ya da bir piyesin metni, bir melodidir, bir opera veya senfonidir. Sahnede boğumlanma, şarkı sanatı gibi güç bir iştir; eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu rolünün sözlerini iyi eğitilmiş sesi ve ustaca söyleme tekniği ile seslendirdiği zaman, kendimi onun bu üstün sanatına kapıp koyuverebilirim. Eğer o tartımlı konuşursa, ben de ister istemez katılırim bu tartıma, etkilenirim ondan, onun bu üstün konumsa sanatından. Eğer o rolündeki sözcüklerin ruhuna ermesini bilirse, kendisiyle birlikte hem kendi ruhunun, hem de piyes yazarının yapıtının giz dolu yerlerine çeker götürür beni. Sözcüklerin yasam yüklü içeriğine sesin canlı ve sıcak nakısını isleyen oyuncu, kendi yaratıcı imgeleminin ürünü olan görüntüleri benimde kendi içsel gözümle görmemi sağlamış oluyor (Stanislavski 1996, s. 101).*

### 3.2.5 Tempo ve Ritim

Yaşamın her anında olduğu gibi, insanın içinde de bir tempo ve ritim vardır. Yaşanan her olay, belli bir tempo ve ritim içinde gerçekleşir. Herkesin kendine özgü bir temposu ve ritmi vardır. Sahne üzerinde de bu böyledir. Oyunun genel bir temposu ve ritmi olmakla birlikte, her oyun kişinin de ayrı bir tempo ve ritmi vardır.

Stanislavski'ye göre, başından itibaren duygusal gelişimi hesaplamış, oyunun gerektirdiği tüm koşulları dikkate almış ve rol kişisiyle kendi kişiliği arasında gerekli yaklaşımları sağlamış oyuncular, doğru ritim ve tempoyu kolaylıkla oluşturacaklardır.

*Hepimizin bildiği, gelgelelim oyuncuların genellikle unutma eğiliminde oldukları büyük ve son derece önemli gerçeği vurgulamak isterim. Bu gerçek sudur: oyuncu açısından, hecelerin, sözcüklerin, konuşmanın, eylemlerdeki hareketlerin tam ölçüsünde ve belirgin olması büyük önem taşır. Bununla birlikte, tempo ve ritmin iki ağzı da keskin bir bıçak olduğunu hiçbir zaman hesaba katmazlık etmeyelim. Yararlı olduğu ölçüde zararlı da olabilir. Doğru yolda kullanmayı bilirsek, tempo ve ritim duyguları doğal bir doğrultuda, zorlamasız doğurtup geliştirmeye ve yönetmeye devam eder. Öte yanda, yanlış ritimlerin doğurduğu yanlış duygular da vardır ki, doğru ritimleri bulmadıkça, oyuncunun bu yanlışlardan kurtulması olanaksızdır (Stanislavski 1996, s. 225).*

## 4. OYUN VE ROL ÜZERİNDE ÇALIŞMALAR

Oyuncunun sistemi uygulayarak karakteri yaratabilmesi için, öncelikle oyunun detaylı bir analizinin yapılması gereklidir. Bu bölümde, Anton Çehov'un "Martı" adlı oyununun analizi yapılmıştır. Öncelikle eserin yazarı, sanat anlayışı ve benimsediği "gerçekçilik akımı" tanıtılmış, oyunun ilk sahnelendiği dönem hakkında bilgi verilmiş; sonra eserin öz ve biçim esas alınarak incelemesi yapılmış ve karakterin detaylı bir şekilde incelenip yorumlanmasına geçilmiştir.

### 4.1 YAZAR VE DÖNEM BİLGİLERİ

#### 4.1.1 Anton Pavloviç Çehov'un Hayatı

Anton Pavloviç Çehov, (17 Ocak 1860, Taganrog Rusya - 15 Temmuz 1904, Badenweiler, Almanya), Rus tiyatro yazarı ve modern kısa öykülerin kurucularındandır.

Rusya'nın güneyinde Azak Denizi kıyılarındaki Taganrog'da bakkal bir babanın oğlu olarak Dünya'ya geldi. Beş çocuklu bir ailenin ortanca çocuğudur. Babası, ticaretten çok dini ve artistik konulara eğilimleri olan sert ve otoriter bir adamdı. Babasının baskısıyla kilise korosunda ilahi söyleyen Çehov, ticarete başarı sağlayamayan babasının yerine dükkân işleriyle de ilgilendiğinden lise eğitimi uzadıkça uzadı.

Çehov, bir süre Yunanlı çocukların devam ettiği yerel bir okulda okudu. Daha sonra on yıl boyunca lisede Yunan ve Latin klasikleriyle temel bir eğitim gördü. Düş gücüne fazlasıyla olanak tanıyan bu eğitim Çehov'un yaşamı boyunca klasiklerden hoşnut olamamasına yol açacaktı. "Kılıflı Adam" ve "Edebiyat Öğretmeni" adlı hikâyeleri lise dönemine aittir.

1876'da babasının iflas etmesi üzerine ailesi Moskova'ya göçtüğünde, kendisi bir ağabeyi ile birlikte Taganrog'da kalarak liseye devam etti. Üç yıl boyunca, henüz çok genç olmasına karşın kendi hayatını kendi kazandı. Zor koşullar altında geçen çocukluk yılları, hikâyelerinde çocuklara geniş yer vermesine ve hep hüznü, incinmiş çocukları anlatmasına neden oldu.

1879'da liseyi bitirdi ve Moskova'ya giderek tıp fakültesine girdi; 1884'te doktor oldu. Tıp öğrenimi sırasında ailenin geçimine katkıda bulunmak için çeşitli dergilerde yazılar yazdı. Bu dönemde yazdığı yazılarını "Melbourne'n Masalları" adlı kitapta toplayarak üniversiteyi bitirdiği yıl ilk kitabını yayınladı.

Çehov, üniversiteyi bitirir bitirmez hekimliğe başladı. "Cerrahlık", "Cansız Ceset", "Kaçak" adlı hikâyelerini bu dönemde yazdı. Hekimlik çok vaktini aldığından yazmasına engel olmaya başlayınca hekimlikten vazgeçip yazarlığa yöneldi. Yazarlığına hekimliğinin izleri görülür. Pek çok kimse onun Çarlık Rusya'sını anlatışını, bir doktorun hastalığı teşhis edişine benzetir.

1887'de "Alacakaranlıkta" adlı öykü kitabıyla Rus Akademisi tarafından verilen Puşkin ödülü nü kazandı. Aynı yıl ilk büyük tiyatro oyunu "İvanov", Moskova'daki Korsch Tiyatrosunda sergilendi.

Ünlü öyküsü "6. Koğuş" 1892'da yayınlandı. Aynı yıl kolera salgını olan bölgelerde doktor olarak aktif rol oynadı. Merkez Rusya'da bir Melikhov adını verdiği bir malikâne satın alarak taşındı ve yaşamında "Melihova dönemi" denilen yeni bir dönem başladı. Bu dönemde yaratıcılığının zirvesine ulaştı. Sürekli kendisini ziyaret gelen dostlarını malikânedeki ağırladı.



1894 yılının bir bölümünü yurtdışında geçirdi. Bu arada vereme yakalandı, tedavi için Kırım'a geçti.

1895'te "Martı" oyununun ilk versiyonunu yazdı. "Sakhalin Adası"nı yayınladı. Tolstoy ile tanıştı. Oyunun Petersburg'daki ilk gösterimi başarısızlıkla sonuçlandı.

1897'de Köylüler adlı uzun öyküsünü yayınlattı. 1898'de Sanat tiyatrosunu Stanislavski ile birlikte kuran Nemiroviç-Dançenko Martı'yı sahnelemek için Çehov'dan izin istedi, bu arada Çehov, ileride evleneceği aktris Olga Knipper'le tanıştı. Martı oyunu büyük başarı elde etti. Çehov'un babası öldü.

1899'da Vanya Dayı'nın ilk gösterimi yapıldı, Toplu Yapıtlarının ilk cildi yayımlandı.

1901'de Üç Kız kardeş sahnelendi; Çehov, Kafkasya seyahatinden sonra bir ev yaptırdığı Yalta'ya döndü ve Olga Knipper ile evlendi.

1904'te "Vişne Bahçesi" Moskova'da sahnelendi. Sağlığı bozulan Çehov, eşi ile birlikte Almanya'ya gitti ve Badenwiller'da öldü.

Çehov'un bütün yapıtları ölümünden 40 yıl sonra 20 cilt halinde yayımlandı. Bu yayının 8. cildinde Çehov'un sayısı birkaç bine ulaşan mektupları yer alır.

#### **4.1.2 Çehov'un Döneminde Rusya**

Rusya'nın başında, Şubat 1855'te Kırım Savaşı sırasında ölen babasının yerine tahta çıkan 36 yaşındaki II. Aleksander (1818-1881) vardı. II. Aleksander, savaşın ortaya çıkarttığı Çar rejiminin aksayan yönlerini düzeltmek için bazı modernleştirme

reformlarına kalkıştı. 1861'de Rusya'da demokratik reformlar çerçevesinde toprak köleliğinin (serflik) kaldırılmasıyla, köylü tutsaklıktan kurtulmuş, fakat bu kez toprağı işlemek için derebeyine para ödemek zorunda bırakılmıştı. Dönemin ünlü yazarı Çarnışevski, kapitalizmin gelişmesi amacını güden “reform” hakkındaki gerçekleri ortaya çıkaran yazılarından ötürü 1862 yılında tutuklanmıştı. Liberaller, devrimci demokrasiye karşı kesin tavır almış, Slavcılık ise ırkçı ve dinci Panslavizm'e dönüşmüştü. II. Aleksander rejiminin baskıcı niteliğinin giderek arttığı bu yıllarda, Rusya'da sosyalizmin temelini köylü devrimi olacağını ileri süren halkçı hareket nitelik değiştirerek terörizme kaymıştı. 1879 yılında “Halkın İstemi” adıyla kurulan halkçı örgüt, bir dizi terör eylemi düzenlemiş, 1881 yılında da Çar II. Aleksander bu örgütçe düzenlenen bir suikast sonucu öldürülmüştü. Çarın öldürülüşü, halkçı hareketin de sonu oldu. Bu kez İmparator, III. Aleksander oldu. O da tam bir polis devleti kurdu. Aynı yıllarda Rusya'da Marksist gruplar da oluşmaya başladı.

Bu dönemde başta N. Mihaylovski (1842-1904) olmak üzere, narodnik akımın yazın alanında kuramcıları, sanatta yararcı anlayışı öne çıkarmışlardır. 1877'de Türk-Rus savaşına katılmış olan Garşin, savaş anılarını yansıtan ve daha sonraki öykülerinde yansıyan başlıca sorun adaletsiz toplum düzeninde insan kişiliğinin acılı yazgısıdır.

1890-1917 yılları arasında kalan geçiş dönemi, Rus edebiyatının en karmaşık dönemlerinden biridir. Edebiyat dünyasında sembolizm, natüralizm, gerçekçilik, ekspresyonizm, sosyalist gerçekçilik, gelecekçilik gibi akımların temsilcileri bir yandan edebiyat tartışmalarını yürütürken, diğer yandan kalemlerini ülkenin geleceğinin hazırlanması için kullandılar. (Karaca 2004)

Yazın alanına kısa güldürü öyküleriyle giren Anton Çehov, daha sonra Gogol çizgisinde öyküler yazmıştır. 1880'li yıllarda ülkesindeki toplumsal çalkantılardan etkilenen yazarın asıl yaratıcılık dönemi 1890'lı yıllardır. 1892 yılında yayınlanan *6 Numaralı Koğuşta*, korkunç taşra yaşamı ortamında baskıcı çar yönetiminin boğucu koşullarında bozulan çürüyen insan ilişkileri ve yok olan kişilikler gösterilmektedir. *Köylülerde*,

(1897) yalın, özlü bir anlatım, ince bir gözlemcilik ve psikolojik çözümleme ustalığıyla “reform” sonrası köyü anlatılmaktadır. 1888 yılında yayınlanan bozkır’da da dıştan bakıldığında belli bir konu yoktur. Olaylar abartısız, yaşamda nasılsa öyle verilmektedir. Asıl zenginlik, insan psikolojisinin ayrıntılarıyla ortaya konulduğudur. Özellikle Bozkır’daki doğa betimlemelerinde izlenimci öğeler gözlenmektedir.

1897 tarihli yasa, Rusya’da iş hukukunun gerçek başlangıcını oluşturdu. Nikolay II (1894-1917) dipten doruğa değişmekte olan bir imparatorluğun başında bulunuyordu. Sonra giderek çoğalan grev ve isyanların genişliği, Nikolay II’yi 17 Ekim 1905 Manifestosu’nu yayımlamak zorunda bıraktı. Bu manifesto, başlıca özgürlükten güvence altına alıyor ve genel oyla seçilecek bir devlet dumasının toplanacağını vaat ediyordu. 1905’in son aylarında büyük sanayi merkezlerinde işçi ayaklanmaları meydana geldi ve buralarda işçi temsilcilerinden oluşan Sovyetler kuruldu. Bu arada, aşırı sağcı silahlı gruplar (Kara Yüzler) Yahudileri ve devrimcileri kitleler halinde öldürüyorlardı. Ocak 1906’da düzen yedin kuruldu; Nikolay II, vermek zorunda kaldığı ödünlere sınırlandırmanın yolların aramaya koyuldu ve bu amaçta bir Devlet konseyi kurarak bunu Duma tarafından kabul edilen tasarıları statüleştiren bir yüksek meclis durumuna getirdi (Şubat-Mart 1906) ve temel yasalar çıkardı (Nisan-Mayıs 1906).

Ekim 1905 Manifestosu’nca tanınan dernek kurma özgürlüğü uyarınca yasal siyasi partiler örgütlendi. Böylece, meşrutiyetçi demokrat (KD ya da Kadetler), 17 Ekim birliği (oktobristler) partileri, işçi (trudovik) programını savunan Halkçı sosyalist parti ve birtakım milliyetçi sağcı partiler kuruldu. Stoliypin’in öldürülmesinden (1911) sonra, Nikolay II, çevresine artık yalnızca gerici ve işinin ehli olmayan bakanları toplar oldu. Nikolay II, bu baskıya karşı direndi ve orduların yüksek komutasını kendi üstüne aldı (Eylül 1915). Rus ordusu insanca ağır kayıplara uğruyor, Rasputin’in nüfuzu ve bazı askeri sivil makamların ihaneti hakkında çeşitli söylentiler ortalıkta dolaşüyor, bu arada bazı komplolar tezgâhlaniyordu. Büyük fiyat artışları ve iâşe güçlükleri kentlerde ahaliyi çileden çıkarıyordu.

Nikolay II, 2 Mart'ta tahttan feragat etti. Geçici hükümet ve Mayıs 1917'den başlayarak onunla işbirliği yapmayı kabul eden Sovyetler, savaş sorununu çözmeyi ve halk kitlelerinin özlemlerine cevap vermeyi başaramadılar.

#### 4.1.3 Çehov'un Sanat Anlayışı

"Her şey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan..." Anton Çehov

Çehov'un eserleri, 1905 Devrim öncesi Çarlık Rusya'sının şehir-taşra ikiliğini barındırır. Durum öyküsünün gelmiş geçmiş en büyük ustası olarak anılan Çehov, öykülerinde devamlı ve güçlü bir ironi kullanır. İnsanı her yönüyle yansıtarak hem iyi, hem kötü yanlarını gösterir. Hem burjuvazinin ikiyüzlülüğüyle, hem de köylünün maddiyata dayanan ve duyguya pek yer vermeyen dünyasıyla alay eder. Son derece objektif olduğu için, okuyucunun olayları net bir şekilde görmesini sağlar. Öykülerinde Rusya'da yaşanan toplumsal gerilimi de yansıtan Çehov, umutsuzluk içinde yaşayan, kendini zevk ve çalışma yoluyla unutmaya çalışan, yok olan aristokrasiyi, serfleri ve aydınları anlatır. Yaşlı aristokrat karakterleri uyumsuz, çekilmez tipler olarak gösteren Çehov'un genç karakterleri coşkulu, dinamik, dürüst ve uyumludur. Bu da Çehov'un Çarlık Rusya'sına olumsuz bakış açısının bir gösteresidir.

Çehov'un oyunlarında ise, komedi ve hüznün, alay ve sıkıntı, umut ve düş kırıklığı, duygu ve ironi, yaşamda olduğu gibi yan yana olmalıdır. Tıpkı, yazarın "Martı" oyununda geçen replikte olduğu gibi: "Her şey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan..." Kendisi de bu konuda şöyle demiştir: "Bir oyun öyle yazılmalı ki, insanlar gelsinler, gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kağıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır. Karmaşık, ama aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında da mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır." Çehov oyunlarında, uzun yıllar sonra da anlaşılrsa, bu toplumda bir şeylerin değişeceğinin haberini veren bir yazardır. Bu durum, devrim döneminde anlaşılammış,

ilerleyen yıllarda anlaşılabilmiştir. Çehov'u yakından tanıyan Tolstoy, bu konuyu şöyle ifade etmiştir: "Çehov bir sanatçı olarak, önceki Rus yazarlarıyla, Turgenyev, Dostoyevski veya benimle, mukayese bile edilemez. Çehov'un kendi biçimi var empresyonistler gibi. Bakarsanız adam hiçbir seçim yapmadan, eline hangi boya geçerse onu gelişi güzel sürüyor. Bu boyalar arasında hiçbir münasebet yokmuş gibi görünür. Ama bir de geri çekilip baktın mı şaşırırsınız. Karşınızda parlak, büyüleyici bir tablo vardır."

Yazar oyunlarında, "gelecek umudu", "özveri", "sabır", "çalışkanlık" gibi konuları sıkça işler. O'nun oyunlarında vurgulanan şey, alışlageldiği gibi entrika değil, karşıtlıkların ve uzlaşmazlıkların hem güldüren hem acı veren yanlarıyla yaşamın kendisidir.

Çehov'un hikâyelerinde olduğu gibi, oyunlarındaki kahramanları da yaşamayı zor ve oldukça anlamsız bulurlar. Çehov'un kişilerini Sevda Şener (1997, s. 25) şöyle açıklamıştır:

*Çehov'un kişileri, toprak köleliğinin kaldırıldığı, orta sınıfın güçlendiği, ticaretin geliştiği, para kazanma tutkusunun ateşlendiği, endüstrileşmeye adım atıldığı, değer yargılarının değiştiği bir dönemde, yaşamlarını sürdürmeye çalışan, mülk sahibi toprak soylularıdır. İyi eğitim görmüş, güzel alışkanlıklar edinmiş, rahat yaşamaya alışmışlardır. Gördükleri eğitim onlara sıradan insanların üstünde bir ahlak düzeyi, bir artı duyarlık, bir zevk inceliği sağlamıştır. Fakat hazır yemeye ve rahata alışmış olduklarından çalışmayı, topraklarını işletmeyi beceremezler, ellerindekini yitirme tehlikesi yaşarlar, ya da tümüyle yitirirler, yoksul düşerler. İşte toplumdaki değişim sürecine denk düşen bu bireysel değişim süreci içinde bir insanlık dramı yaşanır. Bu insanlar, toplumdaki ekonomik değişime koşut olarak değer yargılarının da değişmekte olduğunu görmek zorunda kalmışlardır. Yoksullaşmaya katlansalar da bağlandıkları değerlerden ödün vermemeye direnirler.*

Çehov'un oyunlarındaki kahramanlar ve ilişkiler hakkında ise Tüten Özkaya (1991, s.257-258) şunları belirtmiştir:

*Çehov'un oyunlarında, mücadele yoktur, zira suçlu olarak adlandırılacak kimse de yoktur. Hiçbir kahraman bilinçli olarak diğerinin mutluluğunu engellemez; kahramanların birbirini sevmesinde veya sevmemesinde yine kimse suçlu değildir. Kahramanların arzu, istek ve hayallerinin gerçekleşmemesinde veya hayal kırıklığına uğramalarında, onların acı çekmelerinde, birbirini anlamamalarında, anlayamamalarında yine kimsenin suçu yoktur. İnsanların candan duygularının, karşılıklı iyi niyetlerinin, çevrelerine mutluluk ve neşe vermemelerinde, yaşamın yine de can sıkıcı, kötü ve mutsuz olarak devam etmesinde kimsenin suçu yoktur. Bütün bu saydığımız durumların ortaya çıkmasına bilinçli olarak sebep olduğundan dolayı suçlanacak kimse olmadığına göre, gerçek düşman diye biri yoktur. Gerçek bir düşman olmadığı için oyunda mücadele yoktur. Suç ve hata oyundaki kişilerin iradeleri dışında bulunan durumlardadır. Kişiler istemeden, onların elinde olmadan, çeşitli mutsuz durumlar biçimlenmekte ve acı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.*

Maksim Gorki'nin de dediği gibi Çehov, "Hayatı boyunca hep kendi ruhsal bütünlüğü içinde yaşadı; her zaman kendisi olmayı, iç özgürlüğünü korumayı başardı. Başkalarının özellikle de daha kaba insanların Anton Çehov'dan beklediklerine hiç aldırmadı... Bu güzel yalınlığın içinde, kendisi de yalın, gerçek ve içten olan her şeyi sevdi ve kendine özgü bir güçle başkalarına da yalın olmayı öğretti."

Çehov, şiirsel gerçekçi bir yazardır. (Hayatı süslemeden, olduğu gibi yazar.) Daha sonra eleştirel gerçekçiliğe adım atmıştır. İlk yıllarında Tolstoy'un etkisinde kalmış, yarattığı karakterlerde Tolstoy'un karakterlerinden esinlenmiştir. Sibiryaya'yı görene kadar böyle olmuştur. Sibiryaya dönüşü, "öyle bir yazı yazacağım ki, yer yerinden oynayacak" demiş ama öyle olmamıştır. O da bunun üzerine eleştirel gerçekçilik akımını tercih etmiştir.

#### **4.1.4 Gerçekçilik Akımı**

Homeros'tan Maksim Gorki'ye kadar tüm yazarlar, insanı insana anlatmayı amaçlamış; bu anlatım, yazarların insana bakış açısına, toplumsal görüşe göre değişiklik göstermiştir. Yazınsal eserlerde özü de, biçimi de belirleyen yaratıcıların dünya görüşü, bu görüş yönünde dünyayı algılayış biçimidir. Ancak yazarı yönlendiren başka etkenler

de vardır. Bu etkenlerin başında her yaratıcının "toplumsal ve tarihsel bir bütünün parçası" olduğu gerçeği gelir.

Bir yazarın içinde yaşadığı, soluduğu dünyayı eleştirel bir gözle algılaması ve yansıtması, yazında gerçekçiliğin özünü oluşturur. Bu yansıtımın yönü ve nitelikleri değişiklikler göstermiş, bunun için de eleştirmenler, yazın kuramcıları gerçekçiliği değişik türler altında toplamışlardır.

#### **4.1.3.1 Eleştirel gerçekçilik**

Eleştirel gerçekçilik, geleneksel gerçekçilik, burjuva gerçekçiliği gibi terimlerle de adlandırılır. Gerçekçiler, insan ile çevresi, insan ile toplumsal yapı arasındaki ilişkilere ayna tutarlar. Eleştirel gerçekçililer topluma, çevrelerini gözlemleyerek, eleştirel bir şekilde yaklaşır. Toplumdaki çatışma ve çelişkilerin bir sergilemesini yaparak, "bu çelişkiler ve çatışkılar nereden kaynaklanmaktadır?" sorusunun yanıtını araştırırlar. Gerçekçiliğin gerektirdiği eleştirel yaklaşımla, çözümleme yolunu seçerler. Gerçekçilik akımının büyük ismi Balzac, yaşamın içinden yola çıkarak anlattığı insanları, doğal ve toplumsal çevresi içinde çözmeye çalışır. İzlediği yöntem üzerine şöyle der: "Bir kitap yazmadan önce yazar, ya karakterleri çözümlemeli, bütün törelerin içine girmeli, dünyayı gezmeli, bütün tutkuların yaşantısına katılmalı ya da tutkular, ülkeler, törelerden geçmelidir."

Gogol'un taşlama ve yergi üzerine kurulu komedisi "Müfettiş" ve toprak köleliğinin egemen olduğu Çarlık Rusya'sını anlatan "Ölü Canlar"; İvan Aleksandroviç Gonçarov'un, eski Rusya'yı ve Rus insanını anlatan "Oblomov" adlı eserleri, eleştirel gerçekçiliğin başarılı örneklerindendir.

Çarlık Rusya'sında eleştirel gerçekçiliğin büyük isimlerinden biri de Tolstoy'dur. Genellikle köy ve köylülüğü eleştirel bir tutumla yansıtmış, Çarlığın çöküşünün nedenleri romanlarında detaylı bir şekilde göstermiştir.

Eleştirel gerçekçiliğin özelliklerinden biri de insanın iç dünyasına eğilmesi, bu dünyayı özenli bir çözümleyişten geçirmesidir. Buna, insanın içinde bulunduğu toplumsal çevrenin, onun iç dünyasını nasıl etkilediğini, nasıl biçimlendirdiğini yansıtmaya da diyebiliriz. Eleştirel gerçekçiliğin bu yönünü en başarılı biçimde uygulayan romancı da Dostoyevski'dir "Suç ve Ceza", "Karamozof Kardeşler" örnek oluşturabilecek eserlerindedir.

Eleştirel gerçekçilik içinde, "şiirsel gerçekçilik" adı verilen ayrı bir tür vardır. eleştirel gerçekçiliğin ana ilkelerine bağlı kalarak yaşamı ayrıntılarıyla yansıtırken kişileri toplumsal çevreleri içinde bunaltan, onların yaşamlarını zehirleyen etkenleri olayların yırtıcılığına sığınmadan gösteren Çehov, bu türün en önemli temsilcilerinden biri sayılmıştır. Çehov, Öykülerinde olsun, *Martı*, *Vanya Dayı*, *Üç Kız kardeş*, *Vişne Bahçesi...* adlı oyunlarında olsun insana karşı sonsuz bir acıya, onu ezen, tüketen koşullara da yergiyle yaklaşır. Yaklaşımını da bir konuşmasında şöyle belirtir: "Yazar geveze bir kuş değildir hanımefendi... Eğer yaşıyorsam, düşünüyorsam, karşı koyuyor, acı çekiyorsam bunların hepsi yazdıklarım içinde yansılar olan şeylerdir. Ben size hayatı doğru yani bir sanatçı olarak tanımlayacağım ve o zaman görmediğiniz, şeylere tank olacaksınız. Hayatın normalden ayrıldığını, çelişmelere düştüğünü bizzat göreceksiniz."

Eleştirel gerçekçilik XIX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze değin sürüp gelen bir akımdır. Kendine genellikle, İnsanoğlu nasıl bir yaratıktır? İnsan neyi arar? Onun arayışını engelleyen etkenler nereden kaynaklanır? İnsanın doğal ve toplumsal çevresinde nasıl bir savaş sürüp gitmektedir? İnsanoğlunun bu savaştaki yeri neresidir? gibi sorular soran eleştirel gerçekçi sanatçının yapıtlarında, bu soruların yanıtı bulunur.

#### **4.1.5 Martı'nın İlk Sahnelenişi**

Çehov, "Martı"yı 'dramatik sanatın tüm kurallarına karşı' yazdığını söylemiş ve tiyatro anlayışındaki yeniliği şu sözlerle dile getirmiştir: "İnsanlar günlük yaşantılarında durmadan birbirlerini öldürmezler, boyuna kendilerini asmazlar, durmadan birbirlerine



âşik olmazlar, hep akıllıca konuşmazlar. Daha çok yerler, içerler, gevezelik ederler, saçma sapan şeyler konuşurlar. İşte bütün bunlar sahnede de gösterilmelidir. Bir oyun öyle yazılmalı ki, insanlar gelsinler gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kâğıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır; karmaşık ve aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır.” Tiyatro eleştirmenleri ilk başlarda Çehov’un bu tiyatro anlayışını hiç anlamamışlar ve oyunlarını sert bir dille eleştirmişlerdir. Bunun üzerine Çehov, uzun bir süre oyun yazmamıştır. Onun yedi yıllık bir aradan sonra tekrar tiyatroya dönüşü 1896 yılında yazdığı Martı ile olmuştur. Martı, ilk kez 17 Ekim 1896’da, Petersburg’daki Alexandrinski tiyatrosunda oynanmıştır. Oyun, hem kötü bir biçimde sahneye konulması, hem de oyuncu ve seyircilerin ‘karmaşık ve aynı zamanda basit’ olan böyle bir oyuna alışık olmayışı yüzünden gereken ilgiyi toplayamamıştır. Sahnede olağanüstü olaylar değil, insanlar, yalınlık ve olağanlık vardır. Dıştan olağanüstü hiçbir şey görülmemekte, her şey derinlikte, ruhsal yaşantıların gizli deviniminde olup bitmektedir. Yazarın kendi sözleriyle “insanın bütün anlamı ve dramı içtedir, dış belirtilerde değil.” (Behramoğlu 1981). Oyunu sahneye koyan E.P. Karpov, Çehov’un oyunundaki bu iç trajediyi ortaya çıkartamamıştır. Oyunun bitimde seyircilerden ıslıklar, yuhalama sesleri gelir. Bir eleştirmen, “Yirmi yıldır tiyatrolara gidiyorum, birçok başarısızlıklar gördüm ama böylesine hiç rastlamadım,” diye yazar.

Yeni soluklu bir sanat tiyatrosu yaratmaya çalışan Nemiroviç- Dançenko, Martı’nın Alexandrinski Tiyatrosu’ndaki başarısızlığına rağmen, bu oyunu ısrarla Çehov’dan istemiştir. Martı’yı oynayabilmek için Çehov’un iznini alana kadar, pek çok mektup yazmış ve sonunda onu ikna edebilmiştir. Bu mektuplar üzerine Çehov oyunun oynanması için izin vermiştir. Böylece Nemiroviç Dançenko Martı üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu oyunun ilk yorumu ve sahne için değerlendirilmesi Nemiroviç Dançenko tarafından yapılmıştır. Stanislavski ilk okuyuşta Martı’yı tekdüze ve sıkıcı bulmuş, oyunu sahne için de başarılı saymamıştır. İlk başlarda bu oyunun nasıl sahneye konacağı üzerinde hiçbir düşüncesi olmamıştır. Uzun tartışmalardan sonra Dançenko, Stanislavski’yi inandırmıştır. Yaz sonuna doğru Stanislavski sayfiyeye gitmiş ve orada Martı’nın oyun düzenini planlayan notlarını hazırlamıştır. Bu çalışma sırasında

Stanislavski, oyunun büyüü altında kalmış ve çok başarılı bir “reji defteri” ortaya çıkartmıőtır.

Martı, iki yıl sonra, 17 Aralık 1898’de, Konstantin Stanislavski tarafından Moskova Sanat Tiyatrosu’nda tekrar sahneye konmuőtur. Stanislavski’nin yönetiminde ve Nemiroviç – Dançenko’nun denetimi altında ortaya çıkartılan Martı, büyük bir başarıyla sonuçlanmıőtır. İlk temsilin sonunda Nemiroviç Dançenko Çehov’a Şu telgrafi çekmiőti:

*Martı’nın temsili Şimdi sona erdi. Fevkalade başarı. Daha birinci perdeden itibaren seyircinin tepkisi o kadar iyiydi ki, bu oyunun sonuna kadar sürdü. Sayısız ara alkıőı. Üçüncü perdeden sonra yazarın salonda bulunmadığını söylediğim zaman, seyirci onlar namına size telgraf çekmem dileğinde bulundu. Sevinçten uçuyoruz. Hepimiz size koskocaman bir öpücük gönderiyoruz. (18 Aralık, gece yarısı, saat 12.50). (Nutku 1968, s. 20-21)*

Gerçekten de, ertesi sabah çıkan gazetelerde, Martı’nın büyük başarısı üzerinde durulmaktadır. Bundan sonra, topluluk da bu oyunu kapalı giőe oynamaya başlamıştır. Çehov bu oyunu temsilini ancak Mayıs 1889’da görebilmiőtir, yani oyunun ilk temsilinden beş ay kadar sonra... Yalta’dan Moskova’ya dönen Çehov, Martı’yı görmek istemiş, tiyatro dönemi kapandığından, Moskova sanat Tiyatrosu, dekorsuz olarak bu oyunu tek başına Çehov’a oynamıőtır. Oyuncular için oldukça zor olan böyle seyircisiz temsili Çehov beğenmiőtir. Ancak Çehov, sahne üzerindeki bazı ayrıntıları da hiç tutmamıőtır. Kurbağa vıraklamaları, köpek ulumaları, ağustos böceklerinin cırcırları ona gereksiz ayrıntılar gelmiştir. “Gerçek mi?” der Çehov, “Sahne bir sanattır. Kramskoy’un yüzleri çok güzel ifade ettiği bir yağlıboya resmi vardır. Bu yüzlerden birinin burun kısmını kesip gerçek, etten bir insan burnu taksaydık yerine, ne olurdu acaba? Burun gerçek olurdu, ama resmi de berbat ederdik.” Oysa gerçek ile sanat gerçeği ayırımı konusunda Stanislavski de hemen hemen Çehov’un anlayışını savunuyordu. Gerekli havayı yaratmak için kurbağa vıraklamalarını, ağustos böceklerinin cırcırlarını, köpek ulumalarını “Reji Defteri”nde tespit eden yönetici, Çehov’un ölümünden bir yıl sonra, 1905’de, Şunları belirtmiştir:

“Sahnede gerçek ne anlama gelir? Bu tıpkı hayatta olduğumuz gibi hareket ediyoruz anlamına mı gelir acaba? Hiç de değil. Böyle olsaydı gerçek olma çabası çok önemsiz bir şey olurdu. Bir resim ile bir fotoğraf arasında da sanat gerçeği olarak bir ayrılık var: Fotoğraf her şeyi tespit eder, resim yalnız esasları; esasları resim bezleri üzerine geçirebilmek için bir ressam yaratıcılığının olması gerekir.”

Martı'nın dekorlarını ise V. A. Simov yapmıştır.

## 4.2 ANTON ÇEHOV'UN MARTI OYUNU VE ANALİZİ

Çehov, “Dört kadın, altı erkek, tonlarca aşk ve bir göl manzarasından oluşan komedi yazıyorum” cümlesiyle özetlediği Martı oyununda; yıkılmaya yüz tutmuş çarlık Rusya'sının son demlerinde, kentleşme ve sanayileşmenin dayattığı değişimin bunalıma sürüklediği aydınlar ve küçük burjuva sınıfının hikâyelerini anlatır.

Martı, Rus tiyatrosunun yenilenmesi anlamında çok büyük bir adım olmuştur. Sahnede doğal ve yalın insanlar vardır. Dıştan olağanüstü hiçbir şey görülmemekte, her şey derinlikte, ruhsal yaşantıların gizli deviniminde olup bitmektedir. Yazarın kendi sözleriyle: “İnsanın bütün anlamı ve dramı içtedir, dış belirtilerde değil.” (Behramoğlu 1981).

Martı'nın yazılış hikâyesi, 1892 baharında, Çehov'un, Levitan adındaki ressam dostu ile gittikleri avda, önlerine düşen bir kuşu öldürmeleriyle başlar. Uzun gagası, siyah gözleri ve mükemmel tüyleri ile onlara zavallılıkla bakan kuşu, Levitan'ın, “ne olur dostum, işini bitir” demesiyle Çehov, vurmak zorunda kalmıştır (Nutku 2006). Yaşadığı bu olay, Çehov'un Martı oyununu kaleme almasında esin kaynağı olmuştur. Oyunun içinde de yer verdiği “vurulmuş Martı sahnesi” ile oyundaki karakterlere bir gönderme yapan Çehov, asıl Martı'nın kim olduğu konusunda, oyunun ilk satırlarından itibaren düşündürür insanı. İlk başlarda Martı'nın Maşa olabileceği izlenimi yaratan Çehov, ilerleyen bölümlerde, asıl Martı'nın Treplev olduğunu, ama diğer karakterlerin de farklı birer Martı olduklarını gösterir bize. Sorin çiftliğinde yaşayan bu insanların hepsinin

kırılgan bir tarafı vardır; hepsi yaralıdır ve çığlıkları yalnızca gölün kıyısından duyulur. Hepsinin içinde bulunduğu umutsuz durumlar ve her şeye rağmen hayal ettikleri istekleri vardır. İsteklerinin çoğu, kendi ellerinde olmayan durumları içerir. Ama yine de, kimi kendi kendine bir oyunun içinde çırpınıp “uçarmış gibi” yapmasına rağmen, kimi uçamayacağını anlayınca pes eder ve yaşamına son verir.

Rusya’daki yozlaşmış orta sınıf ve bunalımlarının ele alındığı bu oyun, dört ana karakter üzerine kuruludur: Yazar olmak isteyen genç Treplev, onun bencil ünlü aktris annesi Arkadina, annesinin sevgilisi, ünlü yazar Trigorin ve Treplev’in sevgilisi Nina. Oyunda bir de Treplev’e umutsuzca âşık, kâhyanın kızı Maşa, Maşa’ya âşık öğretmen Medvedenko ve kocasını sevmeyen, Doktor Dorn’a âşık kâhyanın karısı Polina vardır. Herkes, kendisini seven ve yanında olanı değil, bir diğerini sevmektedir. Çiftlik sahibi Sorin ise hayatta istediği hiç bir şeyi elde edememiş, yaşlı ve hasta biridir. Treplev, eski kuşak yazarların sanat anlayışını beğenmeyip, yazarlık yolunda deneysel çalışmalar yapmakta; Nina, ünlü bir aktris olma yolunda hiçbir engel tanımadan yürümektedir. Arkadina ve Trigorin, eski kuşağı ve popüler sanat anlayışını temsil etmektedir. Oyunda isteyerek ya da istemeden, koşullar gereği, -tıpkı Çehov’un Martı’yı vurmak zorunda olması gibi- herkes birbirinin katili olmaktadır. Arkadina Treplev’in sanatçı yanını, sevgilisi Nina ise Trigorin’in peşinden giderek onun aşkını yok eder. Trigorin Nina’yı yaşayamadığı gençlik hevesi olarak kurban ederken, Maşa, Treplev’e bir aşk beslediği halde Medvedenko ile evlenerek kendini kurban etmiştir ve adeta yaşayan bir ölü karakterdir. Treplev ise sanatta yenilikler getirmek isteyen ama bu gücü kendinde bulamayan ve sonuçta kendini yok eden bir karakterdir.

Oyun Shakespeare’in Hamlet oyunundan izler taşır. Hamlet’te kullanılan oyun içinde oyun yöntemi, Martı’da da kullanılmıştır. Oyun içinde, Treplev’in oyununun sahnelenmesi bunun göstergesidir. Bu durum, repliklerle de desteklenmiştir. Treplev birinci perdede, annesi Arkadina’ya, Hamlet’ten sözlerle konuşur: “Öyleyse neden kötülüğe teslim ettin kendini, aşkı cinayetin uçurumunda aradın?” Hamlet’in Kraliçe annesini, amcasından geri almaya çalışması gibi, Treplev de annesini, onu kendisinden çalan Trigorin’den geri almaya çalışmaktadır. Ayrıca, Treplev’in “sanatçılığının” annesi

tarafından takdir görmediği de bu oyunla ortaya çıkmıştır. Bu durum, Treplev'in de Hamlet gibi çaresiz bir durum içinde olduğunun işaretidir. Annesi, Treplev'in yazarlığını öldüren kişidir; sevgilisi Nina da aşkını öldüren kişi. Annesi kendini var edebilmek ve popüler kimliğini korumak zorundadır. Artık yaşlanmakta ve yakın bir zamanda eski ününden eser kalmayacağını bilmektedir. Oğlunun sanatta yeni biçim arayışları işine gelmemektedir. Bu durumu desteklemesi, kendini inkâr etmesi demektir. Nina ise Arkadina'nın küçük hali gibidir. Tek amacı ünlü bir aktris olmaktır ve o da popüler dünyanın insanıdır. Treplev'in çaresizliği, aslında iki aynı kadına olan bağlılığından kaynaklanmaktadır; onu anlamayacak, kendisinden farklı görüş ve isteklerde olan iki aynı kadın: Arkadina ve Nina. İkisine de mecburdur. Biri annesidir, biri sevdiği kadın. Hiçbir zaman kendisini anlamayacak bu kadınlar onun umutsuzluğunun başkahramanları olacak, Treplev'in kendini vurmasına sebep olacaktır. Martı oyununda Çehov, kendi yaşamından izler göstermiştir. Roman ve oyun yazarı olarak iki yönünü, Treplev ve Trigorin karakterleriyle vermektedir. Oyunda Trigorin, ünlü ve roman yazarlığını, Treplev ise genç ve yenilikçi oyun yazarlığını temsil etmektedir.

Oyun içinde bazı semboller vardır. Martı sembolü öncelikle Treplev, Nina ve sonra diğer karakterlerle özdeşleşmektedir. Göl, hayatın ta kendisidir, çünkü martılar hep su kıyısında yaşarlar ve bu doğaları gereğidir. Buradaki “Martılar” da, kendi yaşamlarını, ayrılamadıkları bu göl kıyısında geçirmektedirler. Arada başka yerlere uçsalar da, tıpkı insanların, kendi yazgılarını aynı döngü içinde sürdürmeleri gibi, hep o göl kıyısına geri dönmektedirler.

Oyunda, bütün Çehov oyunlarında olduğu gibi, bolca “es”ler vardır. Karakterler, sözle ifade edemedikleri durumlar olduğunda (gerçek hayatta olduğu gibi), veya konu değişiminden önce susmayı tercih etmektedir. Bu susuşlar, oyunun temposunu yavaşlatan durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Martı oyununda, “aşk, sanat ve gelenek” üzerinde bolca durulmuştur. Asıl mesele toplumsal sorunlar olmamakla birlikte, dramatik durumlar, belli bir toplumsal düzenin çerçevesi içinde oluşturulmuştur. Karakterler ve aralarındaki ilişkiler düzeni, oyunu yürüten ve gelişimini sağlayan öğelerdir. Oyun sonunda her karakter kendi yolunu çizer. Kimi umutsuzluk içinde yaşamına son verirken, kimi umarsızlık rolüyle “oyuna” devam eder.

#### **4.2.1 Eserin Dönemi**

Anton Çehov, “Martı” adlı oyununda, tıpkı diğer oyunlarında olduğu gibi, kendi yaşadığı dönemi yansıtmıştır. Bu bakımdan oyunda, 1880-1990 yıllarının, yani devrim öncesi Rusya’sının izleri görülmektedir.

Bu dönem, aristokrasinin çöktüğü ve yeni koşulların ortaya çıktığı; kuşaklar arasındaki uçurumların giderek derinleşmesine, değerlerin altüst olarak toplumsal ilişkilerin bozulmasına sebep olan bir rejimin dönemidir. Yazar, dönemin etkilerini kendi süzgecinden geçirerek ve sanat anlayışına dayanarak oyunlarında göstermiştir.

#### **4.2.2 Eserin Özeti**

Treplev, yaşayacak başka bir yeri olmadığından, dayısı Sorin’in çiftliğinde yaşamakta, dönemin edebiyat anlayışına göre “yenilikçi” olarak tanımlanabilecek yazarlık denemeleri yapmaktadır. Yazdığı “yenilikçi” oyunu sahnelemesi, dönemin kabul gören tiyatro anlayışının temsilcisi olan annesi Arkadina ve onun popüler yazar sevgilisi Trigorin’in çiftliği ziyaret ettikleri bir yaz tatiline rastlar. Oyunun tek oyuncusu yakın çiftliklerden birinde yaşayan, aktris olmak isteyen ve Treplev’in aşkla bağlı olduğu Nina’dır. Oyunun sahnelenişi sırasında annesinin tiyatro anlayışı ile ilgili küçümseyici tavırlarına öfkelenen Treplev, oyunu yarıda keser. Aynı akşam Nina ile Trigorin arasında başlayan aşk Arkadina’yı da Treplev’i de rahatsız edecek, Treplev’in Trigorin’i düelloya davet etmesini engelleyen Arkadina, oğlunun başarıya ulaşmayan intihar girişiminden sonra Trigorin ile birlikte şehre dönecektir. Ancak Nina aktris olmak için evden kaçacak ve şehirde Trigorin ile buluşmak üzere sözleşecektir. Dördüncü perde

oyunun ilk üç perdesinden iki yıl sonra başlar. Sorin çiftliğinin kahyası Şamrayev'in Treplev'e umutsuzca aşık olan kızı Maşa, öğretmen Medvedenko ile evlenmiş ve bir bebeği olmuştur. Treplev'in yazdıkları edebiyat dergilerinde yer bulmakla beraber edebiyat çevrelerinde büyük yankılar uyandırmamıştır. Nina, şehre gittiğinde Trigorin ile bir ilişki yaşamış, ondan bir bebek sahibi olmuş, bebeğini kaybetmiş ve Trigorin tarafından terk edilmiştir. Arkadina, kendisine geri dönen Trigorin ile birlikte ağabeyi Sorin'in rahatsızlığı nedeniyle çiftliğe döner. Aynı günlerde yörede olduğu bilinen Nina gizlice Treplev'le görüşür. Görüşmelerinden Nina'nın ancak ikinci sınıf bir oyuncu olabildiği, Trigorin'i hala sevdiği ve ruhsal dengesini kaybettiği anlaşılır. Nina'nın ardından yazdıklarını yırtıp atan Treplev'in kendini vurduğu, aile dostu Doktor Dorn'un ağzından duyulur.

#### **4.2.3 Eserin Fabeli**

Yıkılmaya yüz tutmuş çarlık Rusya'sının son dönemlerinde, kentleşme ve sanayileşmenin dayattığı değişimin bunalıma sürüklediği aydınlar ve küçük burjuva sınıfına mensup farklı karakterdeki insanlar, göl kıyısındaki çiftlikte bir araya gelmişlerdir. Yazar, yönetmen, oyuncu ve memurlardan oluşan gruptaki herkes, farklı bir yaşam ve sanat anlayışına sahiptir ve kendi var olma savaşını vermektedir. Oyunun sonunda bazı karakterler aynı şekilde yoluna devam ederken, bazıları mücadele edemeyerek ölüme karar verir.

#### **4.2.4 Eserin İdeası (Ana Fikir)**

“Hayat, nereye gideceğini bilemediğimiz bir yoldur ve ancak umut taşıyanlar (veya umarsızlar) bu yolda yürümeye devam ederler.”

Oyunda, ideallerine ulaşamayan bazı insanların ne denli mutsuz olduklarını görürüz. Bu kişiler yaşamlarını, düş kırıklığı ve özlemlerini gerçekleştirememenin acısı içinde geçirirken, bazıları ise her şeye rağmen umut taşıyarak yollarına devam ederler. Yaşamayı başarabilenler, ancak kendi kişiliklerinden, insani değerlerinden, sevgiden ödün vererek başarabilmişler, ödün vermeyenler ise yaşamda kalmayı

başaramamışlardır. Bu, onların seçimidir. Burada akla hemen Çehov'un şu cümlesi geliyor: "Hiçbir şeyini bilmediğimiz bu yaşam, biz Rusların ruhunu kemiren bütün o acı çektirici düşünelere değer mi?" Yazara göre, hayat, içeriğini tam olarak çözemediğimiz bir muamma ve sonunu bilemediğimiz bir yoldur. Bu yolda bazıları sahip olduklarıyla yetinirken, bazıları yeni arayışlarla hedeflerinin peşinden gider. Bazıları ise umutsuzlukla, kendi döngüsünü sürdüremeyerek pes eder. Bütün bu durum ve düşüncelerden yola çıkarak, eserin ana fikrinin şu olduğuna karar verilmiştir:

"Hayat, nereye gideceğini bilemediğimiz bir yoldur ve ancak umut taşıyanlar (veya umarsızlar) bu yolda yürümeye devam ederler."

#### **4.2.5 Eserin Konusu**

Eser, karakterlerin her birinin ayrı bir isteği ve gerçekleşmesini beklediği gelecekle ilgili, umutlarının üzerine kurulu olduğundan, konusu, "Yalnızlık ve Gelecek Umudu"dur.

#### **4.2.6 Eserin Türü**

Yazar, eserin türünü "komedi" olarak belirtmiştir. Ama bu oyundaki komedi anlayışı, günümüz komedi anlayışından biraz farklılıklar göstermektedir. Daha çok trajik ve komik öğelerin birlikte kullanıldığı bir oyundur.

#### **4.2.7 Eserin Tarzı**

Yazarın benimsediği akımın izlerini taşıyan, "gerçekçi" tarzda yazılmış bir oyundur.

#### **4.2.8 Ana Çatışma**

Dramatik düzende, oyunun ideasını genellikle oyun kahramanının isteği belirler ve kahramanın, isteğini gerçekleştirmek için yaptığı eylemlerde, karşısına çıkan engeller, oyunun ana çatışmasının ne olduğunu gösterir.



Martı oyununda, dramatik düzenin genel kuralları kullanılmadığından ve oyunda tek bir ana karakter olmadığından, çatışma tek bir kahraman üzerinden verilmemiştir. Daha çok karakterlerin iç çatışmalarına yer verilmiştir. Herkesin ayrı bir mücadelesinin olduğu oyunda; karşılıksız seven karakterler, bulunduğu durum ve koşullardan dolayı ideallerine kavuşamayan karakterler vardır. Her birinin bu hayat yolunda ayrı bir hedefi vardır. Çatışmaların özünü, kişilere verilmiş olanla, arzuladıkları şey arasındaki çelişkiler oluşturur. Karakterler, hayatın bütününde bir değişiklik, yeni, mutlu ve parlak bir gelecek isterler. Oyundaki her kişi, kendince, bulunduğu konumdan daha iyi ve başka bir durumda olmak ister.

Yazar olmak isteyen Treplev, annesi Arkadina ile para, sanat ve özgürlük açısından çatışır. Oyuncu olmak isteyen Nina, babası ve üvey annesi ile çatışır. Sorin, içinde yaşadığı hayattan memnun olmadığı için, kendi yaşantısını sorgulayarak kendi kendisiyle çatışır. Maşa, Treplev'in aşkına yanıt vermemesinden dolayı bir iç çatışma yaşar. Polina ile Dorn ise birbirlerini sevdiklerini inandırma çabası ile çatışırlar.

Oyunun genelinde ise, “umutla, gerçekleşmesi olanaksız çıkmaz durumlar çatışır”.

#### **4.2.9 Olaylar Örgüsü**

Martı oyunu, belli bir konusu olmasına karşın, olay örgüsünün vurgulanmadığı bir oyundur. Martı'da en önemli olaylar Treplev'in etrafından toplanmıştır. Oyunu hareket ettiren itici güç ayrı ayrı her kişidedir: Nina da, Trigorin'in yaşamında, Arkadina'da, Maşa'da, Medvedenko'nun talihsiz yaşamında, Dorn'un yorgunluğunda ve Sorin'in acısında hissedilmektedir. Oyun belli bir eksen etrafında yoğunlaştırılmamıştır. Her kahramanın kendine özgü bir iç dünyası vardır ve oyuncu topluluğu içinde her biri kendi küçük rolünü oynamaktadır.(Özkaya).

#### 4.2.9.1 Büyük Olaylar Sıralaması

Treplev’le birlikte olan Nina’nın Trigorin’le yakınlaşması ve sonra şehre kaçması, Treplev’in vurduğu martıyı Nina’nın önüne koyması ve kendini vuracağını söylemesi, Treplev’in kendini vurması.

#### 4.2.9.2 Küçük Olaylar Sıralaması (Süje)

**Birinci Perde:** Sağlığını kaybetmekte olan eski memur Sorin’in taşradaki çiftliğinde geçer. Sorin’in ünlü bir oyuncu olan kardeşi Arkadina ve yeni sevgilisi yazar Trigorin, kısa bir tatil için buraya gelmiştir.

Nina, babası ve üvey annesinden “gizlice”, Treplev’in yazdığı ve yönettiği oyunda oynamak için Sorin’lerin çiftliğine gelir.

Treplev’in, dayısı Sorin’e, *“Ayak seslerini duyuyorum... Onsuz yaşayamam... Adımlarının sesi bile ne kadar güzel... Çılgınca mutluym. Büyüleyici peri, düşlerimin sevgilisi”* sözlerinden, Nina’ya olan tutkusunu anlarız. Nina’nın ise Treplev’den çok tiyatroya tutkulu olduğunu şu replikler gösterir: *“Babamla karısı buraya gelmeme izin vermiyorlar. Burada bohem hayatı yaşıyorlmuş... Aktris olmamdan korkuyorlar... Benim gönlümse tıpkı bir martı gibi buraya, bu göle doğru akıyor... Yüreğim sizinle dopdolu...”* .

Nina, Treplev’in yeni biçim arayışlarına dayanan sanat anlayışını anlamadığını ona, *“Çok az hareket var oyunumuzda, sadece okuma. Oysa bir oyunda bence mutlaka aşk olmalı”* diyerek ifade eder. Trigorin’in eserlerinin olağanüstü güzellikte olduğundan ve ona hayranlığından, onun karşısında oyun oynamaktan çekindiğinden söz ederek yaşını sorar. Burada Nina’nın Trigorin’le yaşayacağı aşkın ilk sinyallerini alırız.

Çiftlikte yaşayanlar, oyunu seyrederken Arkadina, oğlunun yeni bir teatral biçim yaratmaya çalıştığı bu oyunu saçma ve anlaşılmaz bularak güler. Küçük düşen Treplev, çok kızarak oyunu yarıda keser.

Öğretmen Medvedenko karşılıksız şekilde Maşa'yı, Maşa aynı şekilde Treplev'i, Treplev ise Nina'yı sevmektedir.

**İkinci Perde:** İlk perdenin birkaç gün sonrasında bir öğleden sonra vakti, çiftliğin dışında geçer.

Arkadina, eski güzel günlerden söz ettikleri bir konuşmanın ardından Şamrayev ile tartışır ve oradan derhal ayrılmaya karar verir.

Grup ayrıldıktan sonra, Nina oralarda oyalanır ve Treplev, Nina'ya vurduğu bir martıyı getirerek: *"Yakında kendimi de böyle öldüreceğim."* der. Nina, bu hediye nedeniyle tedirgin olur. Treplev, Trigorin'in yaklaştığını görünce, kıskançlıkla orayı terk eder.

Nina, Trigorin'den bir yazarın hayatının nasıl olduğunu anlatmasını ister. Trigorin bunun kolay bir hayat olmadığını söyler. Nina aktrislerin hayatlarının da zor olduğunu bildiğini, ama yine de aktris olmayı her şeyden çok istediğini anlatır.

Trigorin, Treplev'in vurduğu martıyı görünce, bunu bir kısa öykünün konusu olarak nasıl kullanabileceğini anlatır: *"Genç bir kız bütün hayatını bir gölün kıyısında geçirmiş. Tıpkı bir martı gibi gölü severmiş ve tıpkı bir martı gibi mutlu ve hürmüş. Ama tesadüfen bir adam gelmiş ve kızı gördüğünde onu mahvetmiş. Tıpkı bir martı gibi"* Buradan, Nina'nın sonunun nasıl olacağını işaretlerini alırız.

Arkadina Trigorin'e, fikrini değiştirdiğini, hemen dönmeyeceklerini söyler.

Trigorin gittikten sonra, onun şöhreti ve alçakgönüllülüğünden büyülenmiş olan Nina hayranlıkla haykırır: "Bir düş bu!"

**Üçüncü Perde:** Arkadina ve Trigorin'in gitmeye karar verdikleri gün, çiftlikte, içeride geçer. İki perde arasında Treplev başına ateş ederek intihara kalkışmış, ancak kurşun yalnızca kafatasını sıyırmıştır. Perde boyunca başı bandajlıdır.

Nina Trigorin'i kahvaltıda ederken bulur ve ona olan bağlılığını simgeleyen bir madalyonu, Trigorin'in kitaplarından birinde geçen şu cümleyi kullanarak verir: "*Eğer bir gün hayatıma ihtiyacın olursa gel ve al.*" Gitmeden önce son bir kez görebilmek için Trigorin'e yalvarır.

Arkadina ve peşinden sağlığı hâlâ kötüye gitmekte olan Sorin girer. Trigorin eşyalarını toplamaya devam etmek için gider. Arkadina ile Sorin arasında küçük bir tartışma olur, ardından Sorin üzüntüyle bayılır.

Treplev gelerek annesinden bandajını değiştirmesini ister. Arkadina bandajı yenilerken Treplev Trigorin'i kötüler ve bir tartışma daha yaşanır, sonunda Treplev ağlayarak ayrılır.

Trigorin tekrar gelir ve Arkadina'ya çiftlikte kalıp kalamayacaklarını sorar. Arkadina Trigorin'i Moskova'ya dönmeye ikna edecek şeyler söyler.

Arkadina çıktıktan sonra, son kez hoş çakal demek için Nina gelir. Trigorin'e, anne babasının karşı çıkmasına rağmen aktris olmak için kaçacağını söyler.

Trigorin ve Nina tutkuyla öpüşürler ve Moskova'da yeniden buluşmak üzere plan yaparlar.

**Dördüncü Perde:** İki yıl sonraki kış, Treplev'in çalışma odasında geçer.

Maşa sonunda Medvedenko'nun evlenme teklifini kabul etmiş ve iki çocukları olmuştur, ancak hâlâ karşılıksız şekilde Treplev'i sevmektedir.

Karakterler geçen iki yılda neler olduğundan söz eder: Nina ve Trigorin bir süre Moskova'da birlikte yaşamış ancak, sonunda Trigorin onu terk ederek Arkadina'ya geri dönmüştür. Nina aktris olarak asla gerçek başarıyı yakalayamamıştır ve küçük bir tiyatro grubuyla turnededir. Konstantin'in bazı kısa öyküleri basılmıştır ancak, giderek artan bir depresyondadır. Sorin'in sağlığı iyice kötüleşmiştir ve çiftliktekiler onun son günlerine yetişmesi için Arkadina'ya telgraf çekmiştir.

Arkadina, Trigorin, Maşa, Dorn ve Şamrayev tombala oynamak için Treplev'in odasına geçer. Treplev onlara katılmaz ve masasında yazma çalışmalarını sürdürür.

Grup akşam yemeği için odadan ayrılınca Nina arka kapıdan girer ve Treplev'e son iki yılda yaşadıklarını anlatır. Kendisini Treplev'in vurduğu martıyla karşılaştırır ve "*Ben bir aktristim.*" der. Trigorin'le çocuklarının ölümünden sonra ikinci sınıf bir tiyatro topluluğuyla turneye çıkmak zorunda kaldığını anlatır, ancak yeniden kendisine güvenmeye başlamış gibi görünür. Treplev kalmasını rica eder ancak, Nina o kadar karışık bir durumdadır ki, bu rica onun için hiçbir şey ifade etmez. Geldiği gibi sessizce ayrılır.

Konstantin umutsuzca yazdıklarını yırtar ve sessizce odayı terk eder.

Grup yeniden gelerek oyuna devam eder.

Ansızın sahne dışından bir silah sesi duyulur, Dorn bakmaya gider.

Dorn döndüğünde Trigorin'i bir kenara çeker ve Arkadina'yı biraz uzaklaştırmasını, Konstantin'in az önce kendisi vurduğunu söyler.

#### **4.2.10 Eserin Biçimsel Yapısı**

##### **4.2.10.1 Eserin Başlangıcı (giriş)**

Oyun, ünlü tiyatro oyuncusu Arkadina'nın göl kıyısındaki yazlığının bahçesinde, oğlu Treplev'in yazdığı oyunu izlemek için herkesin bir araya gelmesiyle başlar.

##### **4.2.10.2 Eserin Düğümü**

Eserin kriz noktaları:

Birinci perdede;

Arkadina'nın, Treplev'in oyununu saçma ve anlaşılmaz bularak güldükten sonra, Treplev'in oyunu yarıda kesmesi,

Nina'nın aktris olma isteği, üvey anne ve babasından gizlice kaçarak çiftliğe gelmesi,

Öğretmen Medvedenko'nun Maşa'ya ve Maşa'nın karşılıksız şekilde Konstantin'e olan aşkı, Polina-Dorn arasındaki yasak ilişki, Nina-Treplev ilişkisi.

İkinci perdede;

Treplev'in Nina'ya vurduğu bir martıyı getirmesi ve "*Yakında kendimi de böyle öldüreceğim*" demesi,

Arkadina ile Trigorin'in kalmaya karar vermesi ve Nina'nın perdeyi bitiren son cümlesi:  
"Bir düş bu!"

Üçüncü perdede;

Nina'nın Trigorin'e bir madalya vermesi ve "*Eğer bir gün hayatıma ihtiyacın olursa gel ve al*" demesi, Trigorin'i bir kez daha görmek istemesi,

Arkadina ile tartıştıktan sonra Sorin'in bayılması,

Nina'nın anne ve babasına rağmen aktris olmak için şehre kaçacağını söylemesi,

Nina ile Trigorin'in öpüşmesi ve Moskova'da yeniden buluşmak üzere plan yapmaları.

Dördüncü perdede;

Nina'nın Treplev'e son iki yılda yaşadıklarını anlattıktan sonra Treplev'in yazdığı şeyleri yırtarak odayı terk etmesi ve dışarıdan gelen silah sesidir.

Eserin düğümü ise, Nina'nın Treplev'le birlikte olmasına rağmen Trigorin ile bir ilişki yaşaması ve aktris olmak için şehre kaçmasıdır.

#### **4.2.10.3 Eserin Gelişmesi**

Oyunun gelişim sürecinde, Nina Trigorin'e âşık olmuş, Treplev Nina'nın önüne bir martı bırakmış, Treplev kendini yaralamış ve Nina aktris olmak için şehre gitmiştir.

#### **4.2.10.4 Eserin Doruk Noktası**

Oyunun doruk sahnesi, dördüncü perdede, Nina'nın Treplev'le konuşma sahnesidir.

#### **4.2.10.5 Eserin Çözümü**

Treplev – Nina aşkı kesin olarak son bulmuş, Trigorin Arkadina'ya dönmüş, Sorin yatağa düşmüş, Maşa Treplev'den ümidini kesmiş ve Polina - Dorn ilişkisi hiçbir gelişme göstermemiştir.

Nina ünlü bir aktris olamamış, Treplev istediği başarıyı elde edememiştir.

#### **4.2.10.6 Eserin Finali**

Oyun, Treplev'in intiharı ile sonuçlanır.

#### **4.2.11 Kişiler**

##### **4.2.11.1 Konstantin Gavriloviç Treplev**

Treplev, babası gibi, Kiev doğumlu, köye de kente de ait olmayan, aşağı - orta tabakadan biridir. Ünlü aktris Arkadina'nın oğludur. Babası, annesi tarafından terk edilmiştir. Yirmi beş yaşındadır. Hassas ve kırılabilir bir yapıya sahiptir. Üniversite üçüncü sınıftan, ekonomik sıkıntılar nedeniyle ayrılmış, dayısı Sorin'in göl kıyısındaki çiftliğinde yaşamak zorunda kalmıştır. Tiyatroda farklı arayışlar peşinde olan, yenilikçi bir yazar adayıdır. Gölün karşısında oturan, çocukluğundan beri tanıdığı Nina'ya âşıktır.

Treplev, sahip olduğu entelektüel bakış açısıyla köye; annesinin şöhretli kimliğine uzaklığıyla da şehre yabancısıdır. Annesinin kendisine hiçbir zaman "gerçekten bir anne" gibi davranmamasından şikâyetçidir. Onun ünlü arkadaşları arasında kendini değersiz ve "bir hiç gibi" hisseder. Annesinin sevgilisi olan ünlü yazar Trigorin ile ilişkisini ise onaylamaz ve bunu Shakespeare'in Hamlet oyunundan şu sözlerle dile getirir: "*Öyleyse neden kötülüğe teslim ettin kendini, aşkı cinayetin uçurumunda aradın?*" Bu arada, annesinin de, Trigorin'in de sanat anlayışını beğenmemekte ve eleştirmektedir.

Dayısı Sorin'le sessiz sedasız yaşadığı çiftliğe Arkadina ve popüler yazar Trigorin'in gelmesi, onun yazar olma isteğini artırır. Her ikisine de, tiyatrodaki yenilikçi tavrını göstererek, yazarlığını ispat etmek ister. Bunun için, gölün kenarında, onların da olduğu küçük bir seyirci grubuna, deneysel oyunlarından birini sergiler. Tek oyuncusu Nina da dâhil, kimsenin anlayamadığı oyunu, annesinin alaylı tavrı yüzünden yarıda keser ve oyun metnini yırtıp atar.



Treplev, oyunlarını anlamayan ve beğenmeyen, “ün heveslisi” Nina’yı, Trigorin’e kaptırır. Trigorin, Treplev’in ulaşamadığı iki kadınla da beraberdir. Trigorin’i düelloya davet eden Treplev, daveti kabul edilmeyince de kendisini vurur. Trigorin’le yaşadığı ilişkiden duyduğu rahatsızlığı ve Trigorin’in sanat anlayışını eleştirdiğinde ise annesi bu durumu “kıskançlık” olarak değerlendirir. Treplev, annesinden beklediği ilgi ve anlayışı yine göremez.

Sevdiği kadın Nina, aktris olmak için şehre gitmiş ve Trigorin’le beraber olmuştur. Bu beraberlikten doğan çocuğunu kaybetmesine ve aşkının hüsrarla sonuçlanmasına rağmen hala Trigorin’i sevmektedir. Arkadina ve Trigorin tekrar birlikte ve Nina’nın da çiftliğe dönüp Treplev’e veda edişi, aynı zamana denk gelmektedir. Trigorin’in yanında getirdiği ve hem kendisinin hem de Treplev’in birer öyküsünün yayımlandığı dergiyi ise ne Trigorin, ne de Arkadina okumuştur. Bütün bunlar, Treplev’in büyük bir umutsuzluk içinde, intiharına yol açar ve oyun sonunda kendisini vurur.

#### **4.2.11.2 Nina Mihaylovna Zareçnaya**

Nina, oyunda genç kuşağı temsil eden karakterlerden biridir. On sekiz yaşlarında, aktris olmaya hevesli, güzel bir genç kızdır. Annesinin ölümünden beri, üvey annesi ve zengin bir çiftlik sahibi olan “baskıcı” babası ile gölün kıyısında yaşamaktadır. Aktris olma isteğine karşı çıkan babasından çekinmektedir. Babasının, “bohem hayatı yaşandığı gerekçesiyle” gitmesine izin vermediği gölün karşı tarafındaki Sorin’in çiftliğine sık sık ve gizlice gitmekte, orada yaşayan, çocukluğundan beri tanıdığı, Treplev’le arkadaşlık etmektedir. Nina, Treplev’in ailesinin yaşam tarzına özenmektedir. Genel olarak ünlü insanlara aşırı bir hayranlık beslemekte ve onları olağanüstü varlıklar gibi görmektedir.

Nina, bir yaz çiftliğe gelen Treplev’in aktris annesi Arkadina ve onun yazar sevgilisi Trigorin’in ününe hayrandır. Deneysel yazarlık çalışmaları yapan Treplev’le birlikte olmasına rağmen, “aktris olma isteği” onu, ünlü yazar Trigorin’e yöneltir. Kendisine ümit veren Trigorin’e âşık olduğuna inanmaktadır ve tüm hayatını ona vermeye hazırdır. Nina diğer yandan da oyuncu olmak için evden kaçmaya karar vermiştir. Hem

böylece üvey anne ve babasının baskılarından kurtulacak, yaşadığı köy hayatından kent hayatına geçecek ve “ünlü olma isteğinin” ilk adımını da atmış olacaktır.

Nina, şehre gider ve bir tiyatro grubuna katılarak oyunculuk yapmaya başlar. Fakat beklediği ve umduğu gibi bir sanat yaşamına kavuşamaz. Ünlü ve başarılı olmak bir yana, ancak ikinci sınıf bir oyuncu olur. Trigorin’le yaşadığı ilişki ise hüsrarla biter. Ondan bir çocuk yapmış ve kaybetmiştir. Trigorin’in bu duruma umarsızlığına rağmen kendisi büyük bir çöküş içindedir.

Çiftliğe giderek Treplev’e veda eder. Orada kalmak ve aynı şeyleri yaşamak gücüne sahip değildir. Bundan sonra yaşamını tek başına geçirecek ve oyunculuk yapmaya devam edecektir.

#### **4.2.11.3 Boris Alekseyeviç Trigorin**

Trigorin, oyunda şehirliliği temsil eden karakterlerden biridir. Kendinden birkaç yaş büyük ünlü aktris Arkadina’nın sevgilisidir. Otuz sekiz yaşlarında, akıllı, sade, melankolik, efendi, ölçülü bir adam ve ünlü bir yazardır. Şehirli olmasına rağmen köy hayatından, doğal yaşamdan hoşlanmaktadır.

Gençliğini editör kapılarında heba edip, sonunda ünlü bir yazar olmasına rağmen durumundan hoşnut değildir. Kendisini yazmaya adadığı halde, yazılarını beğenmemekte, daha çok bir doğa betimleyicisi olarak görmektedir. Asla Tolstoy ya da Turgenyev gibi yazamayacaktır. Yaşamak için sürekli yazıyor olmaktan bıkmış, kendini ve yazdıklarını onaylatmak zorunda olmaktan yorulmuş olmasına rağmen, gündemde kalabilmek için yazmaya devam etmek zorundadır.

Arkadina ile birlikte gittikleri Sorin’in çiftliğinde, “ünlü olma heveslisi” Nina ile tanışır. Gençliğinde yaşayamadığı duyguları, Nina’nın kendisine ilgi göstermesiyle hayat bulur.

Nina'ya âşık olur ve Arkadina ile birlikte olmasına rağmen Nina'ya ümit verir. Bu durum karşısında, kendisini düelloya çağıran Nina'nın sevgilisi Treplev'in davranışının, yazarlıkla ilgili rekabet duygusundan olduğunu düşünecek umarsızlıktadır.

Sonunda, “geç kalmış bir gençlik hevesi” olan Nina ile birlikte olduktan sonra, kendisine “gerçekleri” hatırlatan Arkadina'ya geri döner. Üstelik Nina'dan bir çocuğu olmuş ve çocuğu kaybetmişlerdir. Nina için incitici bir duyarsızlıkla, artık geçmişe dair hiçbir şey hatırlamamakta ve yaşamına eskisi gibi devam etmektedir.

#### **4.2.11.4 İrina Nikolayevna Arkadina**

Arkadina, oyunun şehirliliği temsil eden karakterlerindedir. Treplev'in annesi, Sorin'in kız kardeşi, Trigorin'in sevgilisidir. Kırk üç yaşında, kıskanç, akıllı, megaloman, cimri, bazı boş inançları olan, yetenekli bir kadın; ünlü bir aktristir. Şehir hayatını, “soyluluğu” benimsemekte, köy hayatını sevmemektedir.

Arkadina, oğlu Treplev'e hiçbir zaman “gerçek bir annelik” yapmamıştır. Oğlunun önem verdiği anıları o hiç hatırlamaz. Yazarlıkla ilgili mücadelesinde ve yenilikçi yaklaşımlarında ona destek olmaz. Paraya ihtiyaç duyduğunda bile bulunduğu ortamdaki en zengin kişi olmasına rağmen parasının olmadığını söyleyerek ilgisiz davranır.

Arkadina'nın, “ünlü bir aktris olma durumunu” kaybetmekten için için korkması, davranışlarının yönünü belirler. Yaşını küçük söyler, oğlu Treplev'in “sanata yenilikçi yaklaşımını” aşağılar, yanında başka aktrislerin konuşulmasından rahatsızlık duyar. Trigorin'le birlikteliği bile aşka değil, statüsünü korumaya dayalıdır. Birlikte geldikleri Sorin'in çiftliğinde, Trigorin'in Nina'ya âşık olması, ününü tehlikeye düşürecektir. Bu aynı zamanda” yaşlandığının” ve “başka bir kadın için arka plana atıldığının” da işareti olacaktır.

Trigorin'in, Nina ile yaşadığı aşk için Arkadina'dan anlayış istemesi, Arkadina'nın Trigorin'e sert bir dille "gerçekleri" göstermesine sebep olur. Trigorin, popülerliğini korumak için Arkadina'ya muhtaçtır ve "değeri" ancak Arkadina tarafından anlaşılacaktır. Bu son kozla, genç aktris Nina'ya kaptırdığı Trigorin'i tekrar kazanır ve "çıkar ilişkisine" devam eder.

#### **4.2.11.5 Pyotr Nikolayeviç Sorin**

Sorin, altmış yaşlarında, astım hastası, bastonla yürüyen, bazen tekerlekli sandalye kullanan, sigara ve sert şaraplara düşkün, yaşamayı "her şeye rağmen" seven biridir. Arkadina'nın kardeşi, Treplev'in dayısıdır. Yirmi sekiz yıl adalet bakanlığında çalıştıktan sonra emekli olmuş ve gidecek başka yeri olmadığı için göl kıyısındaki çiftliğine yerleşmiştir.

Sorin, hayatta hedeflediği hiçbir şeye sahip olamamıştır. Güzel konuşmayı istemiş, becerememiş, yazar olmak istemiş, olamamıştır. Evlenmek istediğinde kadınlardan karşılık bulamamış, ömrünü geçirdiği kent yaşamına parasızlıktan dolayı devam edememiştir.

Pek çok sağlık problemine ve hayatta istediklerine kavuşamamasına rağmen yaşama olan tutkusu Sorin'i, Doktor Dorn'a bağlı biri yapar. Ondan sürekli ilaç talep eder.

Köyde sessiz-sedasız, kendi halinde bir yaşam sürerken, kız kardeşi Arkadina ve onun ünlü yazar sevgilisi Trigorin'in çiftliğe gelmesi ile hayatına biraz renk gelir. Geçmişteki "yazarlık hevesi" su yüzüne çıkar, "şehirde yaşama-şehre dönme isteği" tekrar gündeme gelir. Onlar geri dönerlerken kendisi de şehre gitmek istediğini Arkadina'ya belirtir. Fakat bunun için ne parası, ne de sağlık durumu yeterlidir. Hasta yatağında bile hala bu isteğini dile getirecek ve varlığını sürdürebilmek için doktora bağımlılığı devam edecektir.

#### **4.2.11.6 Maşa**

Sorin'in çiftliğinde, kâhya Şamrayev'le karısı Polina'nın kızıdır. Ne köye, ne de şehre ait bir oyun kişisidir. Yirmi iki yaşındadır, babasını sevmemektedir. Sorin'in yeğeni Treplev'e âşık, karamsar kişilikte biridir. Sürekli karalar giymekte ve enfiye çekmektedir.

Maşa, Treplev'i, onun Nina'yı sevdiğini bile bile, "umutsuz bir aşkla" sevmektedir. Bu yüzden sürekli karalar içindedir. Kendini yaşlı gibi hissederek, yaşama isteği olmadan yaşamaktadır. Umutsuzluğu, kendisini ezelden beri seven öğretmen Medvedenko ile evlenmesine sebep olur. Medvedenko ile çocukları da olmuştur. Yine de hayatı, "Treplev'e olan aşkını unutmaya çalışmakla" geçecektir.

#### **4.2.11.7 Semyon Semyonoviç Medvedenko**

Medvedenko, zorlu ekonomik şartlar altında doğmuş; annesi, iki kız kardeşi ve erkek kardeşiyle yaşayan bir köy öğretmenidir. Sorin'in çiftliğindeki kâhyanın kızı Maşa'yı, karşılıksız bir aşkla sevmektedir. Fakirdir ve bu fakirliği sürekli dile getirmektedir.

Nina ve Treplev birlikteliğine ve bu birlikteliğin tiyatro sahnesi üzerinde de sürmesine özenmektedir. Maşa ile tıpkı onlarınki gibi bir aşk yaşamayı istemekte, ama bunun asla olmayacağı gerçeğinin de farkındadır.

Sonunda, Treplev'den ümidini kesen Maşa ile evlenir ve bir de çocuğu olur. Ama Maşa, kocasıyla kendi evinde değil, Treplev'i rahatça görebildiği Sorin çiftliğinde kalmaktadır. Maşa'dan, "soğuk bir umursamazlıktan fazlasını" göremediğine üzülen Medvedenko, son perdede evde aç olduğunu düşündüğü bebeğine rağmen Maşa'yı eve gelmeye ikna edememiştir. Üstelik Maşa, Medvedenko'yu çekilmez bulduğunu artık açıkça söylemektedir.

#### **4.2.11.8 Polina Andreyevna**

Polina, Sorin çiftliğinin kâhyası Şamrayev'in karısı, Maşa'nın annesidir.

Polina, Kocasının davranışlarından bıkmış, âşık olduğu Doktor Dorn'un onu kocası Şamrayev'den kurtaracağına inanmıştır. Yaşına ve bulunduğu konuma bakmaksızın Dorn'dan birlikte kaçmayı istemiştir. Dorn'un ise böyle bir isteği yoktur.

Kendisi de Şamrayev ile evli olduğu halde Dorn'a âşık olduğu için, kızı Maşa'nın -evli ve çocuklu olmasına rağmen- Treplev'e ilgi duymasını onaylamaktadır.

#### **4.2.11.9 İlya Afanasyeviç Şamrayev**

Şamrayev, Sorin'in çiftliğinde, kâhyadır. Polina'nın kocası, Maşa'nın babasıdır. Oyunun, geçmişte yaşayan karakterlerinden biridir. Çökmek üzere olan feodal sınıfa ait biridir.

Arkadina ve Trigorin'in çiftliğe gelişleri, onun geçmişteki tiyatro ile ilgili anılarının canlanmasına sebep olur. Arkadina'ya, oyunculuğu bırakmış eski ünlü oyuncular hakkında sorular sormakta, sürekli geçmişten bahsetmekte ve anılarını anlatmaktadır. Davranışlarının yönelimini ise "kâhyalık statüsünü" kaybetmemek oluşturur.

#### **4.2.11.10 Yevgeni Sergeyeviç Dorn**

Dorn, elli beş yaşında, yaşını göstermeyen, hoş, bakımlı bir doğum doktorudur. Kadınların hep ilgisini çekmiş, bir zamanların donjuanıdır. Sanata ve sanatçılara ilgilidir. Sorin çiftliğindeki kâhyanın karısı Polina ile kaçamak bir ilişki yaşamaktadır. Oyunun geçmişte yaşayan karakterlerinden biridir.

Dorn, bir zamanların gözde doktoru olarak, aynı ilgiyi sürdüremediğinin bilincindedir. Polina'nın kendisine yaptığı "birlikte yaşamak" fikrine sıcak bakmamaktadır.

Hastalıklarına rağmen yaşama direncini koruyan Sorin ile sık sık sürtüşmektedir. Oyunda genellikle gözlemci olarak yer almaktadır. Olan biten her şeyin farkında olmasına rağmen kimsenin hayatına müdahale etmez.

#### **4.2.11.11 Yakov**

Yakov, Sorin'in çiftliğine işçidir.

#### **4.2.11.12 Aşçı – Hizmetçi Kız**

Sorin çiftliğinin çalışanlarıdır.

### **4.3 NİNA KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

#### **4.3.1 Karakterin Üç Boyutu**

Bu bölümde karakter, üç boyutlu olarak, fizyolojik, psikolojik ve toplumsal olarak incelenmiştir.

##### **4.3.1.1 Karakterin Fizyolojik Özellikleri**

Karakterin cinsiyeti: Kadın (Nina, oyuna bir çocuk olarak başlar ve bittiğinde olgun bir kadındır.)

Karakterin yaşı: 18-19

Beden özellikleri, görünümü: Genel olarak herkesin beğendiği, çok güzel bir kız.

Bedensel becerileri: Çok iyi at biniyor.

Hastalıkları, bedensel kusuru vb: Yok

#### **4.3.1.2 Karakterin Psikolojik Özellikleri**

Babasından korkuyor,

Duygusal,

Uçarı,

Heyecanlı,

İnançlı, hırslı ve sabırlı,

Aktris olma tutkusu var,

Şehir hayatına ve şöhrete özentisi duyuyor,

Ünlü insanları kendisinden üstün görüyor,

Hedefi uğruna her şeyi yapabilecek biri,

Bir görevi, bir amacı olduğunda hayattan korkmuyor.

#### **4.3.1.3 Karakterin Toplumsal Özellikleri**

Milliyeti: Rus.

Doğduğu Yer: Rusya'da, küçük bir kasabada, göl kenarındaki aile çiftliği.

Yaşadığı Yer: Önce doğduğu yer olan çiftlik, sonra Moskova.

Sınıfı: Aşağı tabaka, çiftçi kızı

Mesleği: Oyunculuk

Geliri: Hiç bir geliri yok.

Ailesinin Özellikleri: Babası ve üvey annesi ile yaşıyor. Rahmetli annesi servetinin tümünü kocasına bırakmış. O da vasiyetinde, tüm varlığını ikinci karısına bırakmış.

Eşi-Ailesi: Trigorin'den bir çocuğu oldu ve öldü. Trigorin onu terk etti.



Arkadaşları: Çocukluğundan beri Treplev ile arkadaş.

Hobisi: Tiyatrodan başka bir şeyle ilgilenmiyor.

Geleceğe dönük emelleri, idealleri: Ünlü bir aktris olmayı hayal ediyor.

### **4.3.2 Karakterin Büyük İsteği ve Üstün Amacı**

Nina'nın oyundaki isteği, "ünlü bir aktris" olmaktır. Bu isteğe ulaşmak için ise öncelikle şehre gitmeye karar verir. Trigorin ile yakınlaşması ve sonrasında yaşadığı büyük hüsrana da hep bu isteğe hizmet eden bedellerdir.

Nina'yı büyük isteğine götüren üstün amaçları ve eylemlerini perdelere göre incelemek gerekirse, birinci perdedeki yönelimi, "aktris olma isteği", ikinci perdedeki yönelimi, "Trigorin ile yakınlaşmak", üçüncü perdedeki yönelimi "oyuncu olmak için evden kaçmaya karar vermek" olarak belirlenir. Nina oyun sonunda büyük isteğine ulaşamamıştır ama umut taşımaya devam eder.

### **4.3.3 Karakter Çatışması**

Nina, onu üstün isteğe götüren hedeflere doğru giderken üvey annesi ve babasıyla çatışır. Onun dışında engel görmez. Anne ve baba engelini de aşacak ve evden kaçarak amacına doğru yol alacaktır.

### **4.3.4 Karakterin Yorumu**

Nina, heyecanlı, uçarı bir genç kız. Anne ve babasının baskılarından çok sıkılıyor. Onlarla yaşamaktansa gölün karşı kıyısındaki "bohem" hayatı tercih ediyor. Bulunduğu ortamı sevmiyor. Kent hayatına, üne, şöhrete ilgi duyuyor. Onları gözünde fazla büyütüyor.

Nina her yere koşarak geliyor ve koşarak gidiyor. Ağır ve uyuşuk bir karakter değil. İçinde hep bir coşku var. Anlık üzüntüleri olsa da genel olarak karamsar bir yapı göstermiyor.

Popüler kültürden hoşlanıyor. Entelektüel dünyayı pek anlamıyor. Bunu, Treplev'e söylediği "*Sizi anlayabilmek için fazla basitim.*" repliğinden anlamak mümkün.

Nina eğer bir hayvan olsaydı, "ceylan" olabilirdi. Nina da ceylan gibi güzel ve karşı konulmaz. Aynı zamanda çevik bir yapısı var.

Nina'nın burcu terazi olabilir. Artistik konulara ilgi duyması, genel kişilik özellikleri, terazi burcu olabileceği izlenimini veriyor.

Fazla yetenekli biri olduğu söylenemez. Şehre kaçmasına rağmen istediği başarıyı elde edemedi. Ama pes etmiyor. Çalışmaya, mücadele etmeye devam edecek.

Nina oyunun başında bir genç kızken sonunda bir kadın olarak çıkıyor karşımıza. Bir çocuğu olmuş ve kaybetmiş. Yaşadığı zor şeyler onu olgunlaştırmış. Manevi dünyasını zenginleştirmiş, sabrı ve inançları artmış. Bir farkındalık geliştirmiş. Şöyle söylüyor Treplev'e son perdede: "*Kostya, yazmışsınız, ya da sahnede oynamışsınız, fark etmez, anlıyorum ki bizim bu işlerde başta gelen şey parıltı, şöhret filan gibi benim hayal ettiğim o şeyler değil, sabredebilme yeteneğidir... Kaderine katlanmasını bil ve inançlı ol... İnaniyorum ben ve o kadar çok acı çekmiyorum şimdi... Bir görevim, bir amacım olduğunu düşündüğümde, hayattan korkmuyorum...*"

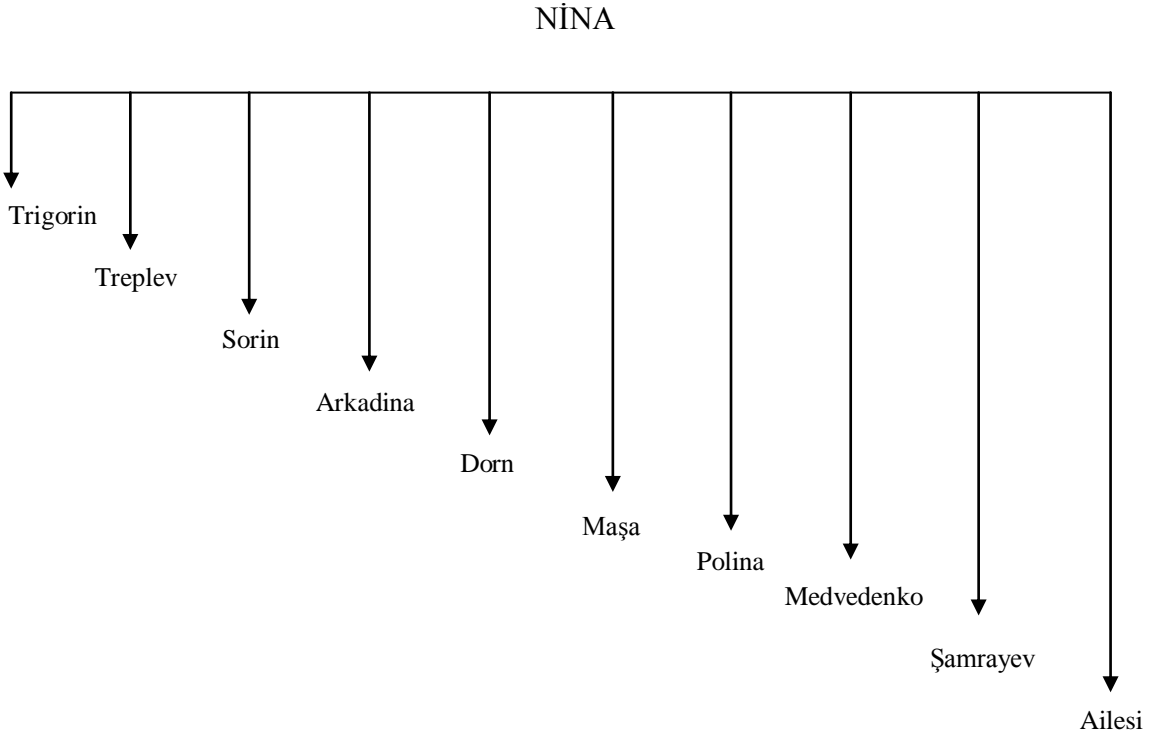
Nina, oyundaki karakterler arasında en güçlü olanıdır. Hedefi koyup, ona doğru ok gibi gitmiştir. Bu nedenle Nina, oyunun uçmayı başarabilecek martılarından biridir. Öyle ya da böyle, beş yıl ya da on yıl sonra uçabilecektir. Ama hedefine gidebilmek için fedakârlıklarda bulunmuştur. İsteddiği hedef uğruna başına geleceklerden habersiz, uçabilmek için gördüğü ilk dala konmuş ve o dalda kalmak için mücadele etmiştir. Ne adı, ne de resmi duvarlara, neonlara asılmamıştır. Sadece ilerleyen, geçen zaman, onun mutsuz hayatına ilaveler yapmıştır. Oyunun başındaki Nina'dan, finalde eser kalmamıştır.

Karakteri oluşturmanın bundan sonraki aşaması, sahnede çalışılacaktır. Sistemin bütün öğeleri titizlikle kullanılacak, karaktere uygulanırken de öncelikle “ne yapıyorum?” sorusu sorularak “eylem” belirlenecek, sonra “neden yapıyorum?” sorusu sorularak “duygular” belirlenecek ve en son da “nasıl yapıyorum?” sorusuna verilecek cevapla (koşarak, kızarak, gülerek gibi) karakter oluşturulacaktır.

#### 4.3.5 Nina’nın Diğerkarakterlerle İlişkisi

Nina, Arkadina ve Dorn ile resmi bir ilişki içindedir. Ne çok yakın, ne de çok uzaktır. Treplev ile iyi anlaşır fakat tek istediği, yaşadığı yerden uzaklaşıp şöhrete kavuşmak olduğu için onu ve aşkını önemsemez. Maşa ile de yüzeysel bir ilişki içindedir. Zaten istediği hedefe Trigorin sayesinde ulaşacağını düşündüğünden, bir tek onunla çok yakınlışır. Diğerkarakterlerini sadece önemsiyor gibi görünür. Nina’nın oyundaki karakterlere yakınlık ilişkisi Tablo 4. 1: de gösterilmiştir.

**Tablo 4. 1: Nina’nın diğerkarakterlerle yakınlık ilişkisi**



#### 4.3.6 Nina'nın replikleri ve eylemlerin nasıl yapıldığı

##### Birinci Perde

---Geç kalmadım ya? Kalmadım, değil mi? *(Heyecanlı, nefes nefese konuşur, şapkasını çıkartır ve saçlarını düzeltir.)*

---Bütün gün heyecandan öldüm, dirildim... Babam bırakmaz diye ödüm koptu. Bereket az önce analığımla bir yere misafirlğe gittiler. Gök kızılılaşp ay çıkmaya başlayınca hayvana atladığım gibi sürdüm. Bilseniz ne kadar koşturdum zavallıyı! Yetiştim neyse...(Güler). Öyle memnunum ki! *(Sevinçli ve heyecanlıdır. Sorin'e doğru gider, Sorin'in elini kuvvetle sıkır)*

---Aldırmayın... Yalnız telaştan soluksuz kaldım. *(Yüzünü görmek için kibrit çakan Sorin'den kaçır, bankın öbür ucuna gider ve oturur, bir mendille yelpazelenir.)* Hem yarım saat sonra dönmem gerekiyor, çabuk olalım. *(Kendisine doğru adım atan Konstantin'i eliyle durdurur ve masanın bulunduğu yere koşır.)* Yo, yo, kalamam... Alıkoymayın beni! Babam buraya geldiğimi duysa tamamdır işim! *(Heyecanlı ve telaşlıdır.)*

---Babamla karısı buraya gelmeme izin vermiyorlar. Çevrenizi fazla serbest buluyorlar; artist olacağımdan kuşkuluyorlar. Ama beni her şeye rağmen buraya, martıları göle çeker gibi bir kuvvet çekiyor adeta... Kalbim sizinle dolu Konstantin... *(Yanına koşup oturan ve elini öpen Konstantin'den elini çeker ve etrafa bakarak sanki biri geliyormuş gibi kulak kabartır. Çekingen ama mutludur.)*

---O yanda biri var galiba... *(Konstantin onu kendine doğru çeker ve uzun uzun öpüşürler. Nina keyifli ve nazlıdır.)*

---Ne ağacı bu? *(İlk kez fark etmiştir ve şaşkıındır.)*

---Kopkoyu...*(Hoşlanmamış gibi, ürkek)*

---İmkânsız. *(Üzgün ve çaresiz)*

---Sakın! Bekçi fark eder; köpeğimiz de size pek alışamadı, havlamaya başlarsa... *(Konstantin'e arkası dönük olarak oturmuştur, korkaktır.)*

---Tısssss, yavaş... *(Konstantin'den elini kaçıtır ve oturma yerine doğru koşar. Orada bir çalıyı siper alarak Yakov'dan gizlenir. Ürkektir.)*

---*(Saçını açar, Konstantin'in giysisini açması üzerine çarşafa sarınır ve Konstantin'in yardımıyla iğnelemeye çalışır.)* Sormayın! Annenizden o kadar çekinmiyorum ama şu Trigorin... Onun karşısında oynamaktan hem ürküyor, hem de utaniyorum. Ne de olsa ünlü bir yazar. Genç mi? *(Keyifli, meraklı ve heyecanlıdır.)*

---Hikâyeleri çok güzel, değil mi? *(Memnun bir ifadeyle)*

---Sizin piyesinizi oynamak güç; içinde tek bir canlı yok. *(Tatlı şikâyet havasında)*

---Hareketsiz de; hep konuşma. Bence bir piyeste yüzde yüz aşk olmalı. *(Şikâyet ederek, bilgiç)*

*(Perde kalkar, göl görünür. Ufuktaki ay gölde yansır. Nina beyazlar giymiş, büyük bir taşa oturur.)*

---“İnsanlar, aslanlar, kartallar ve keklikler; boynuzlu geyikler, kazlar, örümcekler; ömrü suda geçen dilsiz balıklar, denizyıldızları, gözle görünmeyen bütün yaratıklar; tek sözcükle tüm canlılar bu dünyadaki kasvetli yolculuklarını tamamlayıp yok oldular. Dünya yuvarlağı tek bir canlı taşımadan, şu zavallı ayın boşu boşuna ışıdığı binlerce yıl geçti. Çayırarda turnalar bağışarak uyanmıyor, ihlamur ormanlarında mayıs böceklerinin vızıldaması duyulmaz olmuş... Soğuk, soğuk, soğuk... Boşluk, boşluk, boşluk... Korku, korku, korku... (Sessizlik) Canlı yaratıkların vücutları yok oldu: Ölmez madde onları, taşa, suya, buluta dönüştürdü. Ruhları tek bir ruh olarak birleştirdi. Bu tek, evrensel ruh – benim, ben, Büyük İskender'in, Sezar'ın, Shakespeare'in, Napoleon'un ve en küçük sülüğün ruhunu taşıyım ben. İnsan bilinciyle hayvanların içgüdüleri birleşti içimde. Böylece her şeyi, her şeyi, her şeyi hatırlıyor, hayatlarını teker teker yaşıyorum...” *(Tekstin özünü anlamamış gibi söylenmeli.)*

---*(Kederli)* “Yapayalnızım. Yüzyılda bir ağzımı açıp konuşuyorum. Ama sönük çıkar sesim bu boşlukta, kimse işitmez beni! Kokan bataklıklar sabaha karşı fırlatır sizi: Gün doğana kadar havada uçuşup durursunuz ama düşünce, irade, hayat belirtisi yok sizde. Ölümsüz maddenin babası Şeytan canlanmanızı istemez; aşlara, suya yaptığı gibi her an, içinizdeki atom değişimleri yapar ve siz de durmadan değişir, değişirsiniz...”

Evrende temelli, değişmez şey sadece ruhtur. (Sessizlik) Dibi görünmez boş kuyuya atılmış, mahpus misali nerde olduğumu, başıma neler geleceğini bilmiyorum. Bildiğim tek şey: Maddi kuvvetlerin temeli olan Şeytan'la acı, amansız mücadeleye girişeceğim ve onu yenilgiye uğratacağım. Madde ile ruh ergin bir güzellik içinde birleşip evrenin iradesini her şeye hâkim kılacak. Yalnız bunlar çok, pek çok bin yıl sonra; ay, ışıklı Sırrus ve yeryüzü zamanla toz haline geldikten sonra olacak... O zamana kadar hep korku, dehşet... (Susar) İşte kudretli düşmanım yaklaşıyor... Korkunç kızıl gözlerini görüyorum.” *(Beceriksiz bir biçimde söylenmeli)*

---“İnsan özlemini çekiyor o; insansız yapamıyor...” *(Öyle bir söylenmeli ki, özlem çekenin Treplev olduğu anlaşılın.)*

---*(İç sahnenin arkasından)*Piyes devam etmeyecek galiba; çıkayım en iyisi... *(Oturanlara yaklaşır)* Hayırlı akşamlar! *(Kendi kendine, kibar, sevimli)*

---Biricik hayalim bu zaten. *(İç çeker.)* Yazık ki gerçekleşmesi imkânsız! *(Heyecanlı, umutsuz)*

--- Ah... Çok memnun oldum. *(Mahcubiyetle)* Eserlerinizin hemen hemen hepsini okudum. *(Mutlu, heyecanlı, sıkılarak)*

---*(Trigorin'e)* Tuhaf piyesti, değil mi? *(Trigorin'den çok hoşlandığı belli, merakla)*

---Evet... *(Sevimli)*

---Bilmem ama bence yaratma zevkini tadanlar başka şeye veremez kendini. *(Trigorin'den çok hoşlandığı belli edilerek ve iltifat gibi söylenmeli)*

---Gideyim artık, hoşça kalın. *(İsteksizce)*

---Olmaz. Babam döndüyse... *(Üzgün, isteksiz)*

---Ben sizden çok üzgünüm, ama elimde değil. *(Çaresiz)*

---Hayır, hayır, istemez... Teşekkür ederim *(Çok telaşlı)*

---İmkânsız Pyotr Nikolayeviç, gitmem lazım. *(Üzgün, çaresiz)*

---(Kararsızlıkla düşünür) Kalamam... Hayır... (Babasına ve evdekilere kızdığını belli ederek, oradakilerin elini sıkarak ve ağlamaklı bir şekilde çıkar.)

## İkinci Perde

---Öyle mutluyum ki, sizinim artık, sizinim! (Dorn ile Maşa'yı selamlar. Arkadina'yı öper, hamağını yavaş yavaş sallarken balık avlamakta olan Trigorin'e kaçamak şekilde bakar. Sevinçlidir.)

---Kumsalda, balık tutuyor. (Keyiflidir.)

---Nedir okuduğunuz? (Meraklı ve tatlı)

---(Omuzlarını oynatarak) Hayhay, istiyorsanız eğer... Ama pek ilgi çekici değil ki! (Stıkmış bir tavırla ve ilgisiz)

---Bence de öyle! (Hayranlıkla)

---Olur şey değil, İrina Nikolayevna gibi ünlü bir artistin isteğini geri çevirmek! ... En ufak kaprisi bile bütün çiftlik işlerinden üstün bence! Kocanız böyle davranmamalı, Polina Aleksandrovna. (Şaşkın)

---(Sorin'in ayağa kalkmasına engel olur.) Kalkmayın, kalkmayın. Biz çekeriz koltuğu. (Medvedenko ile koltuğu sürerler.) Ne acı! (Kibarca, üzgün, şaşkın)

---İrina Nikolayevna ağlıyor, Pyotr Nikolayeviç'in astımı tuttu. (Şaşkın.)

---(Topladığı çiçekleri verir.) İster misiniz? (Sevimli)

---(Yalnız banka oturur ve elindeki çiçeklerle çelenk yapmaya uğraşır.) Yarabbi, ne tuhaf insanlar buradakiler! Biri, ünlü artist; hiç yüzünden hıçkırarak hıçkırarak ağlıyor. Öteki, adı her gün gazetelerde geçen, eserleri yabancı dillere çevrilen, resimlerini vitrinlerde seyrettiğimiz yazar, günlerini göl kenarında geçiriyor, iki hani balığına sevincinden deli oluyor. Ben böyle ünlü kişileri gururlu, herkese tepeden bakan insanlar sanırdım. Oysaki bu şöhretler de herkes gibi ağlar, balık tutar, kâğıt oynarmış... (Sevimli bir şaşkınlık)

---Evet, yalnızım. *(Treplev martıyı ayaklarının dibine koyar.)* Ne demek bu? *(Şaşkın)*

---*(Martıyı alır, evirir, çevirir.)* Teşekkür ederim. Nenez var, bir hoşsunuz? *(Sevimli, safça)*

---Sizi tanımıyorum adeta, Konstantin Gavriloviç! *(Saf bir şaşkınlık)*

---*(Gözlerini Treplev'den kaçırarak yerden martıyı alır.)* Son zamanlarda hep hırçınsınız; imalı sözlerle, birtakım sembollerle konuşuyorsunuz. Şu martı da bir sembol olmalı ama ben öyle şeylerden anlamam, kusura bakmaym. *(Martıyı banka bırakır.)* Basit bir kızım ben. Sizi anlamıyorum. *(Yumuşak ve safça. Olanları gerçekten anlayamadığı bellidir.)*

---*(Cesaretini toplayarak Trigorin'e doğru yürür.)* Günaydın, Boris Alekseyeviç! *(Sevimli bir hayranlıkla)*

---Ben de sizin yerinizde olmak isterdim. *(Sevimli, özenerek ve hayranlıkla)*

---Kudretli, ünlü bir yazarın duygularını anlamak için. Herkesin tanıdığı, ünlü bir kişi olmanın içinizde nasıl duygular uyandırdığını öğrenmek isterdim. *(Keyifli, meraklı, hayran)*

---Peki, gazetelerde hakkınızda yazılanları okurken ne duyarsınız? *(Neşeli, meraklı)*

---Bambaşka, harika bir âlem sizinki! Nasıl gıpta ettiğimi bilemezsiniz! Hiç kimsenin kaderi ötekininkine benzemez: Kimi sürüngen gibi renksiz, sıkıcı, bahtsız bir hayatı sürüklemeye mahkûmdur... Öte yandan sizin gibi milyonda bir kişiye ışıklı, manalı, baş döndürücü, heyecan dolu bir yaşama nasip olur. Bahtiyarsınız, şikâyet etmeyin. *(Hayran, özenerek, heyecanlı)*

---Peki, yaratmadaki yüce heyecan saadet vermiyor mu size? *(Şaşkın, meraklı)*

---Kusura bakmayın, anlayamıyorum sizi, Boris Alekseyeviç. Bana kalırsa, sizi başarı şımartmış. *(Çok dikkatlice dinlediği halde anlayamamış, bilgiç bir tavırla)*

---Siz çalışmaktan yorulmuşsunu; kendinizi değerlendirecek zamanınız, hatta isteğiniz kalmamış. İstedığınız kadar kendinizden memnun olmayın, başkalarının gözünde yücesiniz, harikuladesiniz Sizin gibi bir yazar olsam, ömrümü halka verir, ama onlara,



bana yükselmenin bir saadet, bir şeref olduğunu kabul ettirirdim. Halk beni baş tacı yapar, altın arabada gezdirirdi. *(Kendi fikrinde ısrarlı, coşkulu, özenerek, hayran)*

---Yazar ya da artist olmak saadeti için her şeyi göze alırdım. Ailemle bozuşur, yokluğa, hayal kırıklığına dayanırdım... Tavan arasına sığınır, kuru ekmekle yetinirdim; noksanlarıma, kusurlarıma göz yummazdım, asla! Ama karşılığında şöhret isterdim. Gerçek, göz kamaştırıcı şöhret... *(Yüzünü elleri arasına saklar.)* Oh... Düşüncesi bile başımı döndürüyor. *(Coşkulu ve arzulu)*

---Karşıdaki bahçeli evi görüyor musunuz? *(Neşeli)*

---Ölen annemin çiftliği... Orada doğdum; hayatım hep bu gölde geçti... Üstündeki adacıkları tek tek bilirim. *(Göle duyduğu sevgiyi belli ederek, buruk)*

---Martı. Konstantin Gavriloviç vurmuş. *(Açıklama)*

---Nedir o yazdığımız? *(Meraklı)*

---*(Sahnedeki öne doğru ilerler, bir kenarda durur. Bir an düşünceye dalar, sonra silkinir.)* Düş bu, düş! *(şaşkın, mutlu)*

### Üçüncü Perde

---*(Sıkı yumruğunu Trigorin'e uzatır.)* Çift mi, tek mi? *(Çocukça)*

---*(İç çeker ve elindeki nohudu yere atar.)* Bilemediniz. Avucumda bir tane nohut vardı. Niyet tuttum: Artist olayım mı, olmayayım mı diye... Kimse akıl vermiyor ki... *(Çocukça ve sıkıntılı)*

---Ayrılıyorz demek. Belki bir daha göremeyiz birbirimizi. *(Göğsünde asılı olan madalyonunun kurdelesini çözer.)* Şu küçük madalyonu hatıra olarak almanızı rica etsem... Markanızı yaptırdım; kapağın şu yanında. "Geceler ve Gündüzler" kitabınızın adı yazılı. *(Buruk)*

---Arada bir hatırlarsınız beni. *(Buruk)*

---(*Dalgın*) Evet, martı vardı... (*Sessizlik*) Fazla konuşamayacağız, biri geliyor... Gitmeden önce ne olur, bir iki dakika olsun, bir daha görüşelim... (*Dalgın ve kararsızdır. Sol kapıdan çıkar.*)

---Bir daha görüşeceğimizi içim söylüyordu... (*Heyecanlı ve hızlı konuşur.*) Boris Alekseyeviç, ben kesin kararımı verdim: Sahneye gidiyorum. Yarın, burada olmayacağı artık; gidiyorum... Baba evini, her şeyi bırakıp yeni bir hayata başlıyorum. Hem sizin gibi, ben de Moskova'ya gidiyorum... Görüşürüz orada, değil mi? (*Kararlı, heyecanlı*)

---Bir dakika durun, ne olur! (*Yalvarır*)

### **Dördüncü Perde**

---Birisi var orada. (*Ağlamıştır, ürkek*)

---Kilitleyin kapıyı, girmesinler. (*Tedirgin*)

---İrina Nikolayevna burada, biliyorum. Kapayın kapıları. (*İrina'yı asla görmek istemeyen bir tavırla*)

---(*Bakışını Treplev'e diker.*) Durun, iyice göreyim sizi. (Etrafa bakınır.) Oh, ne iyi, burası sıcacık! Salondan eskiden bu oda, değil mi? Çok değişmiş miyim ben? (*Eskiye özlem ve merakla*)

---Benden nefret etmenizden korkuyordum, Kostya. Her gece düşümde, yüzüme bakıyor, tanımiyordunuz beni... Ah! Bilseniz! ... Geldiğim günden beri hep dolaştım buralarda... Gölün etrafında... Evinizin önünden kaç kere geçtim ama içeri girmeye cesaret edemedim. Oturalım biraz. (*Otururlar.*) Oturalım, konuşalım; doya doya konuşalım... Ne güzel burası; oda sıcacık, sevimli... Dışarıdaki rüzgârı duyuyor musunuz? Turgenev'in bir yerinde "Böyle gecelerde evinde barınana, sıcak yuvası olana ne mutlu" diye bir şey vardır. Ama ben bir martıyım... Şey, bunu söylemek istemezdim... (Alnını ovuşturur.) Ne diyorum? Evet... Turgenev. "Tanrı bütün barınaksızların yardımcısı olsun!" demişti. Ne yapalım... (*Geçmişe özlem, yalnızlık ve kendine acıma duygusuyla ağlar.*)

---Bırakın, içim ferahlıyor böyle. İki yıldır hiç ağlamadım. Dün geç vakit, tiyatromuzun yerinde olup olmadığını merak ettim, bahçeye girdim. Hala duruyor, kaldırmamışsınız.

İki yıldır ilk defa ağladım orada. İçimden bir yük kalktı sanki açıldım. Bakın ağlamıyorum artık. (Treplev'in elini tutar.) İşte böyle, Kostya... Yazar oldunuz demek. Siz yazar, ben aktris... İkimiz de sonunda kaptırdık kendimizi anafora... Ah, çocuk gibi neşe, saadet içinde yaşıyordum; sabah gözlerimi açar açmaz şarkı tutturdum. Sizi seviyordum, şöhret hayalleri kuruyordum-ne oldu şimdi? Yarın sabahın köründe, üçüncü mevki ile mujikler arasında, Yeletz'e gideceğim. Orada aydın diye geçinen birtakım tüccarların sululuklarını hoşgörülükle karşılayacağım. Hayat kaba, Kostya! (Treplev'in sevgisinin büyüklüğü karşısında küçülür. Pişmandır.)

---Bu kış orada oynayacağım. Mukavele imzaladım. (Hafif şaşkın)

---( Kendi kendine) Neden söylüyor bunları bana, neden? (Acılı bir şaşkınlıkla)

---Arabam kapıda bekliyor... Geçirmeyin beni... Yalvarırım, yalnız giderim. (Hiçkırarak ağlar.) Bir su verir misiniz? (Treplev'in kalmayı teklif etmesi Nina'ya perişan etmiştir.)

---Şehre, otele... (Kısa sessizlik. Gözyaşlarını silmeye çalışır.) İrina Nikolayevna burada, değil mi? (Donuk, kuru bir sesle.)

---Bastığım toprağı öpüyordunuz? Vurmanız, öldürmeniz gerekirdi beni! (Masaya doğru eğilir.) O kadar yorgunum ki... Biraz dinlensem! Dinlenebilsem... (Başını kaldırır.) Bir martıyım ben... Yo, değil, aktrisim. Öyle değil mi? (Dışarıdan Arkadina ile Trigorin'in gülüşlerini duyar. Silkinir, kulak kesilir. Sol kapıya koşarak anahtar deliğine gözünü yaklaştırır.) O da burada demek... İyi... (Bakışları bir noktaya takılmış, kendi kendine konuşur gibi) Tiyatroya inanmıyordu; hayallerimle alay ederdi hep. Ona bakarak ben de inancımı yitirdim; maneviyatım kırıldı... Aşk üzüntüleri, kıskançlık da bir yandan... Yavrum için korkuyordum hep... Miskinleştim, küçüldüm, oyunum manasızlaştı... Sahnede düzgün yürüyemiyordum; ellerimi ne yapacağımı bilemiyor, sesimi idare edemiyordum. İnsan kötü oynadığını hissedince ne acı duyar bilemezsiniz! (Dirseğini masaya dayar ve başını elinin üstüne koyar.) Martıyım ben... Yo... Değil de... Şey, siz o sıralar bir martı vurmuştunuz; hatırlar mısınız? Ya, böyle işte... Gelmiş bir adam, durup dururken, laf olsun diye yok etmiş kuşcağızı. Tam küçük hikâye konusu... Gene de söylemek istediğim bu değildi... (Alnını ovuşturur ve doğrulur.) Ne diyordum? Evet, sahneden bahsediyorum. Şimdi öyle değilim artık;

gerçek bir artist oldum. Zevkle, coşkunlukla oynuyorum. Kendimden geçiyorum sahnede... Oyunumu, her şeyimi gerçekten güzel, gerçekten değerli görüyorum artık. Buraya geleli beri her yanı dolaşıyorum. Hem yürüyor, hem düşünüyorum; ruhumun günden güne nasıl kuvvetlendiğini duyuyorum. Size bir şey söyleyeyim mi Kostya, bizim işlerde sahne olsun, yazı olsun, ün, yıldız, kurduğumuz hayaller değil, sabırlı olmak önemli; buna iyice inandım. Kaderine katlan, inancını yitirme... Şimdi acı duymuyorum artık, ödevimi düşündükçe hayattan korkmuyorum. *(Treplev'in kendisine olan aşkının büyüklüğünden dehşete düşmüş bir haldedir. Pişman, yorgun, telaşlıdır.)*

---Tıs... Sesler duyuyorum. Gideyim. Allahaismarladık. Ünlü bir artist olduğum zaman görmeye gelin beni, söz mü? *(Elini sıkar.)* Epey geç oldu. Ayakta duracak halim yok... Acıktım da. *(Telaşlı, kaçmak için bahane üretir gibi, üzgün)*

---Yok, yok istemez... Gelmeyin benimle, arabam şuracıkta. Demek Trigorin'i de beraber getirdi. Olsun, fark etmez artık. Trigorin'e bir şey söylemeyin sakın! Seviyorum onu! Hatta eskisinden de çok... Tam küçük hikâye konusu... Evet, olanca ihtirasımla, umutsuzca seviyorum. *(Gitmek üzere taraça kapısını açar, rüzgâr ve yağmur sesi çok şiddetli duyulur.)* Ne güzeldi o günler, değil mi Kostya? Ne temiz, sevinç dolu bir hayatımız vardı; duygularımız; ince, zarif çiçeklere benzeyen duygularımız... Şunu da hatırlar mısın? *(Okur)* "İnsanlar, aslanlar, kartallar ve keklikler; boynuzlu geyikler, kazlar, örümcekler; ömrü suda geçen dilsiz balıklar, denizyıldızları, bütün gözle görünmeyen yaratıklar; bütün, bütün canlılar bu dünyadaki kasvetli yolculuklarını tamamlayıp yok oldular. Dünya yuvarlağı tek bir canlı taşımadan, şu zavallı ayın boşu boşuna ışıdığı binlerce yıl geçti. Çayırarda turnalar bağırsarak uyanmıyor, ıhlamur ormanlarında mayıs böceklerinin vızıltısı duyulmaz olmuş..." *(Telaşlı, kıskançlık ve durumu kabullenme duygularıyla, Trigorin'e kırgınlık ve eskiye özlem duyarak Treplev'e sarılır ve hızla camlı kapıdan dışarı çıkar.)*

## 5. SONUÇ

Bu araştırmada, Anton Çehov'un Martı adlı oyunu, Stanislavski Oyunculuk Sistemi esas alınarak incelenmiş ve oyundaki Nina karakterinin sahne üzerinde canlandırılmasının hazırlık çalışmaları yapılmıştır.

Çalışmanın içeriğinde, Stanislavski'nin hayat hikâyesi anlatılmış, "oyunculuk sistemi" detaylı bir şekilde tanıtılmıştır. Anton Pavloviç Çehov tanıtılarak "sanat anlayışı" hakkında bilgi verilmiştir. "Martı" oyununun ilk sahnelenişi anlatılarak alt metinlerini içeren "oyun analizi" yapılmıştır. Sonraki aşamada "oyunun edebi tahlili" yapılıp karakterler anlatıldıktan sonra, Nina karakterinin sahne üzerinde canlandırılması için oyuncuya yol gösterecek incelemeler yapılmıştır.

Bu alışma, bundan önce yapılan Stanislavski ve sistemi, Çehov konularını içeren pek çok tez taranarak, konu ile ilgili kaynaklar araştırılarak yapılmıştır. Daha nce, Martı oyunu ve Nina karakterinin Stanislavski yöntemiyle çalışılarak yapılmış bir tez örneğine rastlanmamıştır. Bu sebeple, bu çalışma içerdiği konu ve konulara ilişkin araştırmalar yapan okuyucular için bilimsel bir örnek teşkil edecektir.

Bu bilimsel çalışmanın sonucunda, Stanislavski Sistemi'nin özellikle Anton Çehov'dan bir karakteri canlandırmak için oyuncuya ne kadar faydalı olduğu tespit edilmiş, uygulamada sistemin başarısı kanıtlanmıştır.

Her dönemde, oyunculunun doğuştan gelen bir yetenek, kontrol edilemez bir ruhsal süreç olduğunu ileri sürenler olmuştur. Fakat Stanislavski'nin oyunculuk sistemi ile bu düşünceyi yıkmanın mümkün olduğu tespit edilmiştir. Çünkü bu sistem, insanın bilinçaltını çözmeye yönelik eylemleri ile oyuncuya karakterini yaratmak konusunda oldukça faydalıdır. Sistemi uygulayan bir oyuncu, karakterinin tüm detaylarına ulaşacak, onu iselleştirebilecektir. Oyuncu, karakterin amaçlarını, isteklerini, niyetlerini tam anlamıyla keşfettiğinde, karakterin sahne üzerinde canlandırılmasına geçilecektir.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Çalışlar, A. , 1995, *Tiyatro ansiklopedisi*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı.

Çehov, A. , 2002, *Bütün oyunları II*, A Behramoğlu. (Çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karaboğa, K. , 2005, *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Moore, S. , 2009, *Stanislavski sistemi*, 2. Baskı. Ö, Çiçek ve B, Sezgin (Çev). İstanbul: bgst yayınları

Nutku, H. , 2006, *Dramaturgi*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Nutku, Ö. , 1963, *Modern tiyatro akımları*, İstanbul: Dost Yayınları.

Özakman, T. ,1998, *Oyun ve senaryo yazma tekniği*, Ankara: Bilgi Yayınevi

Stanislavski, K. , 1993, *Bir aktör hazırlanıyor*, S. Taşer (Çev), İstanbul: İleri Kitabevi.

Stanislavski, K. , 1999, *Bir rol yaratmak*, Ç. Genç, F.Güllü, B. Tanyel (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Stanislavski, K. , 1992, *Sanat Yaşamım*, S. Taşer (Çev.), İstanbul: Eko Basımevi

Stanislavski, K. , 1968, *Stanislavski'nin sahneye koyduğu martı*, 183. Sayı. Ö. Nutku (Çev.), Ankara: AÜDTCF Basımevi.

Şener, S. , 1997, *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Şener, S. , 1991, *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları

### ***Sürekli Yayınlar***

Karaca, B. , 2004, Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, **44** (1), ss 149-167.

Behramoğlu, A. , 1981, Yazın akımları. *Türk Dili Dil ve Yazın Dergisi*, **XLII** (349)

Özkaya T. , 1991, *A. P. Çehov'un oyunlarında üslup özellikleri*, Ankara: AÜDTCF Basımevi.

Öztürk, Ö. , 2007, Çehov'dan Beckett'e köprü sözcükler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, **23** (1300-1523).