

**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**ANTON ÇEHOV'UN MARTI OYUNUNUN  
İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SENEM CEVHER**

**İSTANBUL, 2011**



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

**ANTON ÇEHOV'UN MARTI OYUNUNUN**  
**İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**SENEM CEVHER**

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

**İSTANBUL, 2011**

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

Tezin Adı: Anton Çehov'un Martı Oyununun İncelenmesi  
Öğrencinin Adı Soyadı: Senem Cevher  
Tez Savunma Tarihi: 10. 05. 2011

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

Enstitü Müdürü  
Prof. Dr. Selime Sezgin

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

Program Koordinatörü  
Öğr. Gör. Zürab Sikharulidze



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


Jüri Üyeleri

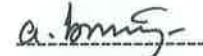
Öğr. Gör. Zürab Sikharulidze

Öğr. Tamar Khorava

Doç. Dr. Melih Arıcan

İmzalar









## İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. ANTON ÇEHOV HAKKINDA .....	2
2.1. ÇEHOV'UN HAYATI.....	2
2.2 ÇEHOV ÖYKÜLERİNİN ÖZELLİKLERİ .....	6
2.3 ÇEHOV ÖYKÜLERİNİN GELİŞME ÇİZGİSİ.....	7
2.4 GERÇEKÇİ AKIM VE ANTON ÇEHOV.....	10
3. KARAKTER İNCELEMESİ .....	12
3.1 OYUNDA YER ALAN KARAKTERLER.....	12
3.2 KARAKTER ANALİZİ.....	13
4. OYUN METNİ .....	15
4.1 ESERİN İDEASI.....	15
4.2 TEMASI.....	15
4.3 KONUSU .....	15
4.4 TÜRÜ.....	15
4.5 MARTI OYUNUNUN ÖZETİ / OLAYLAR DİZİSİ .....	16
4.6 PERDELERE GÖRE OYUNDAKİ OLAYLAR .....	16
4.6.1 Birinci Perde .....	16
4.6.2 İkinci Perde .....	17
4.6.3 Üçüncü Perde .....	17
4.6. 4 Dördüncü Perde .....	17
4.7 MARTI İMGESİ .....	18

<b>5. MARTI OYUNUNUN İLK GÖSTERİMİ .....</b>	<b>20</b>
<b>5.1. MARTI'NIN İLK GÖSTERİSİ .....</b>	<b>20</b>
<b>5.1.1 Stanislavski Anlatıyor .....</b>	<b>20</b>
<b>5.1.2 E.İ.Polyakova Anlatıyor .....</b>	<b>21</b>
<b>5.1.3 N.E.Efros Anlatıyor .....</b>	<b>22</b>
<b>5.1.4 Stanislavski Anlatıyor .....</b>	<b>23</b>
<b>5.1.5 E.İ.Polyakova Anlatıyor .....</b>	<b>23</b>
<b>5.1.6 N.E.Efros Anlatıyor .....</b>	<b>24</b>
<b>5.2 ÇEHOV'UN MARTI ARDINDAN YAZDIĞI MEKTUPLAR.....</b>	<b>25</b>
<b>5.3 STANİSLAVSKİ ÇEHOV'U ANLATIYOR .....</b>	<b>28</b>
<b>5.4 STANİSLAVSKİ NİKİTA TİYATROSU'NDA ÇEHOV İÇİN YAPILAN ÖZEL GÖSTERİYİ ANLATIYOR.....</b>	<b>29</b>
<b>5.5 STANİSLAVSKİ ANLATIYOR .....</b>	<b>31</b>
<b>6. ÇEHOV VE MARTI .....</b>	<b>33</b>
<b>6.1 ÇEHOV'UN MARTI İÇİN YAZDIKLARI.....</b>	<b>33</b>
<b>6.2 ÇEHOV, DANÇENKO'NUN MARTI ÜZERİNE YAZIŞMALARI</b>	<b>34</b>
<b>6.3. MARTI'NIN REJİ DEFTERİ.....</b>	<b>32</b>
<b>7. STANİSLAVSKİ VE ÇEHOV .....</b>	<b>38</b>
<b>7.1 STANİSLAVSKİ ÇEHOV OYUNLARINI ANLATIYOR</b>	<b>38</b>
<b>7.2 DANÇENKO, STANİSLAVSKİ, STANİSLAVSKİ, SİMOV VE OYUNCULAR HAKKINDA .....</b>	<b>43</b>
<b>7.3 MARTI ÜZERİNDE İLK ÇALIŞMALAR VE OYUN DÜZENİ... </b>	<b>45</b>
<b>7.4 STANİSLAVSKİ'NİN DANÇENKO'YA MEKTUBU.....</b>	<b>47</b>

**8. SONUÇ** ..... 49

**KAYNAKÇA** ..... 50

**EKLER**

**EK 1: Martı Oyunu'nun Kadrosu**

**EK 2: Oyun Fotoğrafları**



## ÖNSÖZ

En gizli, en zor, en ince, en duygusal oyun yazarlarından biridir Çehov. İlk bakışta bunları görmek bazen zor olabilir. Ama hangi oyununu okursanız okuyun her defasında yeni bir şey buluyorsunuz. Martı oyunu Çehov'un en çok bilinen oyunlarından biridir. Benim için de özel bir anlam taşıyan bu oyunu elimden geldiğince analiz etmeye çalıştım.

Bana yaşamımda her zaman destek olan annem Afet Cevher'e, babam Kasım Cevher'e ve ablam Birsen Cevher'e sonsuz teşekkürlerimle...

İSTANBUL, 2011

Senem CEVHER

## ÖZET

### ANTON ÇEHOV'UN MARTI OYUNUNUN İNCELENMESİ

Cevher, Senem

Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Zurab Sikharulidze

Mayıs, 2011, 51 sayfa

Anton Çehov'un en çok bilinen oyunlarından biri olan 'Martı' üzerine yapılan çalışma, oyunun sahnelenme sürecinden önceki aşamada yapılması gereken bir çalışma düşüncesiyle seçilmiştir. Eseri daha iyi anlayabilmek açısından 'Martı' oyunu yazar, dönem, eserin iskeleti, konusu, perde perde oyunun özeti, karakterlerin analizi, ilk sahnelenen 'Martı' oyunundan izlenimler ve mektuplarla ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ayrıca oyunun yönetmenliğini yapmış olan Stanislavski'nin notlarına ve mektuplarına da tezimde yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Anton Çehov, Martı, Stanislavski

## ABSTRACT

### AN ANALYSIS OF "SEAGULL" BY ANTON CEHOV

Cevher, Senem

The Graduate School of Social Sciences  
Advanced Acting

Thesis Supervisor: Lecturer Zurab Sikharulidze

May, 2011, 51 pages

This study on the analysis of "Seagull", one of the most well-known plays written by Anton Çehov was selected upon the consideration that such analysis should be carried out in the process prior to the staging phase. In order to have a better understanding of it, the play was studied in detail in means of writer, period, structure, story, stage summaries, character analysis, impressions from the first play of "Seagull" put on stage and letters. The notes and letters of Stanislavski as the director of the play are also made available for the reader in my thesis.

**Key words:** Anton Çehov, Seagull, Stanislavski

## 1.GİRİŞ

Bu çalışmada, Rusya'nın ve dünyanın en önemli yazarlarından biri olan Anton Pavloviç Çehov'un yazmış olduğu Martı isimli oyunu incelenmiştir. Martı, Çehov'un en çok bilinen oyunlarından biridir. Martı oyununun doğru anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için yazarın hayatı, ideası, türü, teması belirlenmiştir. Ayrıca oyunda yer alan karakterlere de yer verilmiştir. Bunun yanısıra o dönemde Çehov'un yazmış olduğu mektuplar da bulunmaktadır.

## 2. ANTON ÇEHOV HAKKINDA

### 2.1. ÇEHOV'UN HAYATI<sup>1</sup>

ANTON PAVLOVIÇ ÇEHOV (1860 – 1904), Rus oyun ve öykü yazarı. Çarlık Rusyası'nın çöküş dönemindeki taşra yaşamını, insan ilişkilerinin kopukluğunu, bunalımlı bir toplumun bireylere yansıyan tedirginliğini şiirsel bir gerçeklikle dile getirmiştir.

16 Ocak 1860'ta Azak Denizi kıyısındaki Taganrog'da doğdu. 15 Temmuz 1904'te Badenweiler'de öldü. Özgürlüğe kavuşmuş bir toprak kölesinin torunu ve küçük bir taşra bakkalının oğludur. İlk ve orta öğrenimini doğduğu kentte tamamladı. Daha çocukluk yıllarında babasının bakkal dükkânında ona yardım ederek küçük yaşta bağımsız ve sorumlu bir kişiliğe sahip oldu. 1876'da babasının iflas etmesi üzerine oturdukları evi satıp Moskova'ya taşındılar. Ama Çehov liseyi bitirmek için 1879'a değin Taganrog'da kaldı. Geçimini özel ders vererek sağladı. Aynı yıl Moskova'ya giderek Tıp Fakültesi'nde yüksek öğrenime başladı. Ailesinin Moskova'da büyük yoksulluk içinde yaşamak zorunda kalması yüzünden daha lise öğrencisiyken mizah dergilerine yazdığı öykülerden eline geçen parayı ailesine yolluyordu. Daha sonra babası çalışamaz duruma düşünce, ailesini geçindirme sorumluluğu Çehov'a yüklendi. Ağabeyi Aleksandr'ın yüreklendirmesiyle dergilere gönderdiği kısa öyküler, mizah yazıları ve Moskova'nın gündelik yaşamıyla ilgili izlenimler ona hem belli bir gelir sağlıyor hem de adının Moskova'da ve St. Petersburg'da duyulmasına yarıyordu. Çehov 1884'te üniversiteyi bitirip doktorluk yapmaya başlayınca, baktığı hastaların çoğu yoksul olduğu için, yazarlıktan sağladığı paradan vazgeçemeyeceğini gördü.

1883 – 1886 arasında St. Petersburg'da Nikolay Leykin'in yönetiminde yayımlanan Oskolki gazetesinde aralarında 'Moskova Yaşamından İzlenimler' de bulunan 300 kadar yazısı çıktı. Gündelik yaşamla ilgili bu yazılarında gerçekliği daha iyi tanıma olanağını buldu ve gözlem gücünü geliştirdi. 1885'te Leykin'i görmek için St. Petersburg'a gittiği zaman, okur yığınları arasında ve seçkin edebiyat çevrelerinde yaygın bir üne kavuşmuş olduğunu gördü. Bu gezisi sırasında o dönemin önde gelen dergilerinden Novoye Vremya'nın (Yeni Zamanlar) yönetmeni A. S. Suvorin ile tanıştı

<sup>1</sup> Köymen, O., 1983, Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, s.1597 s.s.1598

ve o zamana değin yazılarında kullandığı takma adlardan vazgeçerek öykülerini kendi imzası ile yayımlamaya başladı. Bu dönemde yazdığı Unter Prişibeyev (Prişibeyev Çavuş), Yeger (Çavuş) ve Gore (Acı) gibi ünlü öyküleri Suvorin'in dergisinde basıldı. 1888'de Step (Bozkır) adlı uzun öyküsü aylık Severni Vestnik dergisinde çıkınca büyük bir üne kavuştu.

Çehov, lise öğrencisiyken oyun yazmayı da denemişti. 1878 – 1881 arasında Pyeza bez nazvaniya adlı bir oyun yazmış, bir kenara bırakmıştı. Aynı zamanda Platonov adıyla da bilinen bu oyun, Mali Tiyatrosu tarafından geri çevrildi. Oyun yazarlığını tek perdelik oyunlarla sürdüren Çehov'un sahnelenen ilk yapıtı İvanov idi. 1887'de yazılan ve Çehov'un Martı ve öteki başarılı oyunlarının birçok özelliklerinin tohumlarını taşıyan bu oyunu Medved (Ayı) ve Predlojeniye (Teklif) gibi tek perdelik oyunlar izledi. 1889'da yazılan Leşi (Orman Cini) Çehov'un daha sonra Dyadya Vanya (Vanya Dayı) adıyla yeniden yazdığı bir oyunun ilk biçimiydi. Bu oyunun da başarısızlığa uğraması üzerine oyun yazmaktan bir süre için vazgeçerek öykü yazarlığına döndü. Bu dönemde yazdığı öykülerini Pyostrye rasskazi (Çeşitlik Öyküler), Nevinnye reçi (Masum Konuşmalar), Vsumerkah (Alacakaranlıkta) ve Rasskazi (Öyküler) başlıkları altında topladı. Alacakaranlıkta adlı öykü kitabı 1887'de Rus Akademisi'nin Puşkin Ödülü'nü kazandı.

1890'da Sibirya'ya ve kürek mahkûmlarının bulunduğu Sahalin Adası'na yaptığı gezi sonunda yazdığı Sahalin adlı kitabı mahkumların durumlarıyla ilgili birtakım reformların yapılmasında önemli bir rol oynadı. Bir süre için Tolstoy'un Hıristiyan sevgisinden kaynaklanan kötülüğe karşı direnmeme felsefesinin etkisi altında kalan Çehov, ülkesinde yaşayan insanların korkunç yaşama koşullarını daha yakından görünce bu görüşten uzaklaşarak bu konuda sorumluluk duygusu olan herkesin birşeyler yapması gerektiğine inandı. Bu inancın heyecanı içinde 1891'de Suvorin ile birlikte çıktığı Avrupa gezisini 6 hafta sonra yarıda bırakarak Rusya'ya döndü. Duel (Düello) ve Palata No:6 (6 Numaralı Koğuş) adlı en güçlü yapıtları bu dönemin örnekleridir.

1892 yazında Moskova yakınlarında Melihovo çiftliğini satın alarak ailesi ile birlikte oraya yerleşti. Amacı gürültüsüz bir ortamda huzur içinde çalışmaktı. Ancak kısa bir süre sonra o çevrede kolera salgını başgösterince, yeniden doktorluğa başlayarak köylülerin yardımına koştu. Melihovo'da geçirdiği yıllar yazarlık yaşamı bakımından

çok verimli olmakla birlikte, sağlığının kötüleşmesi  zerine, Melihovo'ya yerleştikten iki yıl sonra, kış aylarını Yalta'da geçirmeye başladı. Bu arada yazdığı ayka (Martı) adlı oyunu St. Petersburg'daki Aleksandrinski Tiyatrosu'nda 17 Ekim 1896'da sahnelendi ve tam bir başarısızlığa uğradı. Eleştirmenlerden sert eleştiriler geldi. Çok üzülen Çehov bir süre gene öykü yazarlığına döndü. 1897'de sağlık nedeniyle kış geçirmek için Nice'e gitti ve o yıl Fransa'da büyük gürültülere yol açan Dreyfus olayını yakından izleme olanağını buldu. Zola'ya ve  zg r düşünceli Fransız aydınlarına büyük hayranlık duydu. Bu duygularını açıkladığı için de tutucu görüşlere sahip olan arkadaşı Suvorin ile çatışmak zorunda kaldı.

1898'de Melihovo'ya dönen Çehov doktorların uyarısı üzerine kışları ılıman bir bölgede geçirmek üzere yeniden Yalta'ya gitti. Ertesi yıl, babasının ölümünden sonra Melihovo'daki iftliği satarak annesi ve kızkardeşi ile Yalta'ya yerleşti. Orada yaptırdığı ev kısa bir süre içinde Bunin, şalyapin, Tolstoy, Gorki gibi ünlü yazar ve sanatçıların uğrak yeri oldu. 1898'de, Moskova'dan ayrılmadan önce arkadaşı Vladimir Nemiroviç Dançenko ile Konstantin Stanislavski'nin kurmuş oldukları Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Martı'yı sahnelemelerine izin verdi. Bu oyunun ilk provalarına da giden Çehov, orada daha sonra evleneceği ünlü oyuncu Olga Knipper ile tanıştı. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sahnelediği Martı büyük başarı kazandı. Bunun  zerine Stanislavski ertesi yıl Vanya Dayı'yı geneb y k bir başarıyla yorumladı. 1900'de Stanislavski, Çehov'un bu oyunu görebilmesi için Kırım'a bir turne düzenledi.

Çehov, 6 Mayıs 1901'de Olga Knipper ile evlendi. Ama karısının oyunculuktan ayrılmasını istemediği için onun tiyatro mevsiminde Moskova'dan ayrılmasını, yalnız yaz aylarında Yalta'ya gelmesini kendisine kabul ettirdi. Moskova'daki sanat ve kültür yaşamından uzakta, kendini bir çeşit sürgün gibi gören Çehov'un en büyük avuntusu Tolstoy ve Gorki ile buluşmalarıydı.

1900'de Gorki'nin Rus Akademisi'ne girmesi ar tarafından onaylanmayınca, Çehov da bu kararı protesto etmek için iki yıl önce seçildiği akademiden ayrıldı.

Çehov'un Moskova Sanat Tiyatrosu ile sürdürdüğü başarılı ilişki 1901'de Tri Setri'nin (  Kızkardeş) sahnelenmesiyle en parlak ürünlerinden birini daha verdi. Ancak Çehov'un sağlığı durmadan kötüye gidiyordu. Son oyunu Vişnyovi Sad'ı (Vişne

Bahçesi) büyük bir güçlkle bitirdi ve doktorların yasaklamasına karşın provalarda bulunmak için 1903'te Moskova'ya gitti. 1903 – 1904 kışında durumu daha da kötüleşince karısı ile birlikte Almanya'daki sağlık merkezlerinden biri olan Badenweiler' gitmek zorunda kaldı ve orada hayatını kaybetti.



## 2.2 ÇEHOV ÖYKÜLERİNİN ÖZELLİKLERİ<sup>2</sup>

Çehov'un sanatını belirleyen etkenler arasında güçlüklerle dolu çocukluk yılları, taşra yıllarının özellikleri ve Devrim öncesi Rusya'sının çöküntü havası sayılabilir. Bu olumsuz koşullara karşı kendi iç dünyasının insan sevgisi ve anlayışı, iyimserliği ve güldürü duygusuyla karşı koymasını bilen Çehov, bu niteliklerini yazdığı öykülerde ve oyunlarda başarıyla yansıttı. Sanatçının her zaman nesnel olmasını savunmakla birlikte yazdığı yüz elliye aşkın öykünün hemen hemen hepsinde onun bu kendine özgü sıcaklığının izlerine rastlanır. Genellikle insanın sınırsız yalnızlığını işleyen öykülerinde, gösterişsiz bir anlatım ve son derece ölçülü bir ses tonu ile sıradan insanların anlamsız gibi görünen yaşamlarını en anlamlı yanlarıyla sergiler. Çehov'un güldürü duygusu, kaba bir alaycılık amacı ile değil; kaba ve çirkin olanı açığa çıkarmak, bunların yol açtığı ezilmişliği ve mutsuzluğu dengelemek amacıyla kullanır. Çehov'dan önce Rusya'da pek önemsenmeyen kısa ve uzun öykü türü, onun bu alanda verdiği örneklerden sonra edebiyatın önemli türlerinden biri sayılmaya başlamıştır.

---

<sup>2</sup> Köymen,O., 1983, Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, s.1598 s.s.1599

### 2.3 ÇEHOV OYUNLARININ GELİŞME ÇİZGİSİ

Çehov öykülerinde görülen özellikler onun oyunlarını da belirleyen özelliklerdir. Ancak onun bu alanda gerçek bir olgunluğa kavuşması öykü türündeki olgunluğundan daha uzun bir zamanı gerektirmiştir. İlk oyunu olan Platonov'u ilk yazılışından sonra elden geçirmemiş olması, Çehov'un da bu oyunu bir gençlik denemesi olarak değerlendirdiğini gösterir. Oldukça uzun ve kaba çizgili bir oyun olan Platonov yazarın ölümünden çok sonra, özellikle ününün giderek yayıldığı bazı Batı ülkelerinde gerekli kısıtlamalar ve düzenlemeler yapılarak başarı ile sahnelenmiştir. Bu ilginin nedeni de, Platonov'un, Çehov'un daha sonraki oyunlarda işleyeceği konuları, çizeceği belirli tipleri ve kullanacağı simgeleri tohum halinde içermesidir. İvanov'da ise belirgin bir yapı, ayrıntıları üstünde daha çok durulmuş oyun kişileri ile yazarın olumlu bir doğrultuda geliştiğini kanıtlar. Ancak bu oyunda da melodram öğeleri ağır basar. Çehov, oyun yazarlığının bu ilk döneminde bazılarını kendi öykülerinden uyarladığı ve zaman zaman Fransız farslarının vodvillerinin etkisiyle kaleme aldığı tek perdelik oyunlarında bir yandan diyalog yazma ustalığını geliştirmiş, bir yandan da sıradan insanlara duyduğu yakınlığı sevecenlikle sergilemiştir. Ayı (1888), Teklif (1890), Evlenme (1889), Jübile (1891) onun bu dönemde yazdığı başarılı sahne çalışmalarıdır. 1889'da yazdığı Orman Cini ise Tolstoy'un doğa sevgisini yansıtan lirik bir oyun denemesidir. Çehov, bu oyunda işlediği konuyu 1899'da yeniden ele almış, hemen hemen aynı malzemeyi kullanarak çok daha başarılı bir oyun olan Vanya Dayı'yı yazmıştır.

Çehov'un oyun yazarlığında ustalık dönemi Martı ile başlar. Bu oyunda Çehov, bir tek oyun kahramanının trajik yazgısı yerine, bir taşra çiftliğinde tam bir aylıklık içinde günlerini geçiren aydın bir çevrenin boş ve anlamsız yaşantılarını sergiler. Vanya Dayı'da da aynı çevre ile karşılaşırız. Güzel düşler kuran, soylu amaçlara bağlanan birtakım insanlar kendilerini kaptırdıkları bir ruh tembelliği içinde gençliklerini tüketmişler, uğradıkları düş kırıklığı içinde kendilerine acımaya başlamışlardır.

Üç Kızkardeş'te de bütün mutluluklarının bir düşün gerçekleşmesine, yeniden Moskova'ya dönme düşüne bağlanmış mutsuz insanlara rastlanır. Vişne Bahçesi'nde ise

yıllarını tam bir mirasyedi tutumu ile boşuna harcamış bir ailenin, mutluluğu ancak geçmişte ve anılarda bulduğu görülür. Gelecek, onu daha akıllıca kullanmasını bilen bir sınıfın ya da bir kuşağın olacaktır. Bu oyunlarda, ilk oyunlarındakinden daha değişik bir malzeme kullanmamakla birlikte, bu malzemeyi yepyeni bir teknik ile ele alması, Çehov'un sanatına devrimci bir nitelik kazandırmıştır.

Çehov, son dört oyununda kullandığı bu dramatik yöntemi 'iç eylem' tekniği ile sağlamıştır. Bu anlayışa göre oyunun akışı içinde çarpıcı dramatik eylem yerine, hiçbir şey yapmadan yaşıyormuş gibi davranan birtakım insanların bir araya gelmeleri, kopuk kopuk ve belli bir amaç gütmeyen konuşmaları Çehov'un yansıtmak istediği gerçekliği yoğun bir biçimde verir. Olayları doğrudan doğruya sahnede göstermek yerine, sahne dışında geçen olaylara, sahnedeki kişilerin tepkilerini göstermek, seyircilerin oyun kişilerinin gerçek kimliklerini görmesini sağlar. Oyun kişilerinin birbiri ile konuşurken bile sanki kendi kendine konuşuyor olmaları ve böylece içlerinden geçenleri dışa vurmaları da bu 'iç eylem' tekniğinin bir özelliğidir. Çehov, kişilerinin kendi kendilerini nasıl aldattıklarını açığa vurmaları için, oyunlarının hemen hemen hepsinde belirli bir karakteri kullanır. Bu oyun kişisi genellikle gerçeği temsil eden biridir. Onun gerçekliği gösteren davranışları, öbür kişilerin kendilerini ne ölçüde aldattıklarını ortaya çıkarmış olur. Gerçekliği temsil eden bu oyun kişilerinin olaylara yorum getiren sözleri, onların bir çeşit koro işlevini yüklediklerini gösterir.

Çehov'un son oyunlarında zamanın durağanlığı da bu oyunların yanlış yorumlanmasına yol açmıştır. Zamanın akışı ya da boşuna geçip gitmesi, mevsimlerin geçişi, çocukların doğması, bir askeri birliğin başka bir kente gidişi gibi dış eylemlere verilir.

Çehov'un oyunlarında dramatik olayların yok gibi görünüşü, gerçekte, sıradan olayların çokluğundan ve bu olayların büyük bir incelikle düzenlenişinden kaynaklanır. Ayrıntılar üzerinde titizlikle durulması ve oyunun anlamının bu küçük olayların ve doğal davranışların yarattığı havayla aktarılmaya çalışılması, Çehov'un trajik durumlardan çok 'ironik' yaklaşımı yeğlediğini gösterir. Onun Martı ile Vişne Bahçesi'ni 'komedi', Üç Kız kardeş'i sadece 'oyun', Vanya Dayı'yı ise 'kırsal yaşamdan sahneler' diye tanımlamasının nedeni budur. Stanislavski'nin bu oyunlardaki acıklı durumları abartarak yorumlaması Çehov ile arasında önemli tartışmalara yol açmıştır. Çehov'un güldürü duygusu, ele aldığı insanlar arasındaki ilişkileri gerçekliğin olanca karmaşıklığı

ve çelişkileri ile yansımasını sağlar. Onun önemsiz gibi görünen ayrıntılara yüklediği dramatik işlev, önemli toplumsal değişimleri yansıtan bu oyunlarda bireylerin toplum içindeki yerlerini ve değerlerini de göz ardı etmediğini gösteren başarılı bir yazarlık özelliğidir.

## 2.4 GERÇEKÇİ AKIM VE ANTON ÇEHOV<sup>3</sup>

Tiyatroda Gerçekçi Akım, 19. yüzyılın ikinci yarısında güç kazanmıştır. Oyun yazarlığında olduğu kadar sahneye koyuculukta ve oyunculukta da yeni bir sanat anlayışı getiren gerçekçi tiyatro düşüncesi, öncelikle romantik tiyatro anlayışına ve popüler tiyatro uygulamasına karşı savunulmuştur. Tiyatroda gerçekçiliğin öncüleri olan düşünürler, bu yeni akımın ortaya çıkışını romantizme duyulan tepki olarak açıklamışlardır. Romantizm, yaşamdan kopukluğu, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı ileri sürülerek eleştirilmiştir. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadırlar.

Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiş, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur.

Gerçekçi tiyatro düşüncesi, oyun yazarlığında, yönetmenlikte, oyunculukta, biçimden çok öze ağırlık vermiş, toplumun yaşayan sorunlarına yönelerek çağdaş bir nitelik kazanmıştır.

Romantizm'den Realizm'e geçiş döneminde tiyatro yapıları çoğalmış, tiyatro sanatı tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Sayısı gittikçe artan seyircinin kolay etkilenesi, iyiyi kötüden ayırt edememesi, benliğinin okşanmasından hoşlanması ve tiyatroya eğlenmek için gitmesi popüler yazarlara ortam hazırlamıştır. Seyircinin alkışladığı oyuncular sivrilmekte; yıldız oyuncular, tiyatro olayına yön vermektedirler. Oyuncular bir mevsim için değil, tek oyun yapımı için tutulmaktadır. Ünlü yıldız oyuncular turne temsilileri düzenler. Turne temsililerinin yeğlenmesi yerel toplulukların çözülmesine yol açar. Tek oyun için toplanan, birbirine yabancı oyuncular arasında uyum sağlamak için yetki ve

---

<sup>3</sup>Şener,S.,Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi

sorumluluk taşıyacak bir yöneticiye gereksinim duyulmaktadır. Tiyatroda yönetmenin önemi anlaşılmıştır.

Gerçekçi tiyatronun en önemli özelliklerinden biri olan sahne üzerinde gerçeğe benzerliğin sağlanması ve rejisörün tiyatro olayında önemli bir rol oynaması bu gelişimin sonucudur. Dekorda, kostümde, aksesuarda tarih gerçekliği gözetilmektedir. Havagazı aydınlatmasının kullanılmaya başlanması ve ramp ışıklandırması ile tiyatronun bir bölümü karartılabilmektedir. Bütün bunlar gerçekçi tiyatronun oluşumunu sağlayan ön gelişmelerdir.

XIX. yüzyılın ortalarında tiyatro yazarlığının kurgu ustalığına dönüşmüş olması tepki uyandırmıştır. Realizmin oluşmasında bu tepkinin de payı vardır. Gerçekçi Akım'ın kuramcıları, kurgu oyunlarının zorlama dolantısına, yüzeysel özüne karşı çıkmışlar; fakat kendi oyunlarının yoğururken bu teknikten bir ölçüde yararlanmaktan da geri kalmamışlardır. Geçiş döneminde realizme öncülük eden yazarlar arasında, Almanya'da George Buchner'i, Hebbel'i, Rusya'da Gogol'ü, Ostrovsky'i görüyoruz.

Realizmin ilk adımları Fransa'da atılmış, kuramları aynı ülkede saptanmıştır. Emile Zola ve Goncourt kardeşlerin yeni tiyatro anlayışı Naturalizm doğrultusundadır ve romandaki Naturalizm Akımı'ndan etkilenmiştir. Alexandre Dumas Fils ve Emile Augier, toplum eleştirileri ve tezli oyun anlayışları ile realizmin kuramını belirler. Saxe Meiningen Dükü, Andre Antoine, Otto Brahm, Stanislavski gibi yönetmenler, bu kuramın, uygulama ile açıklık ve kesinlik kazanmasını sağlamıştır. Ibsen, Strindberg, Çehov, Gorki, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill gibi usta oyun yazarlarının oyunları gerçekçi tiyatroyu, gücünü günümüze dek koruyan bir akım düzeyine getirdiler.

### 3. KARAKTER İNCELEMESİ

#### 3.1 OYUNDA YER ALAN KARAKTERLER

İrina Nikolayevna Arkadina (Oyuncu)

Konstantin Gavriloviç Treplev (Arkadina'nın oğlu)

Boris Alekseyeviç Trigorin (Arkadina'nın sevgilisi)

Piyotr Nikolyeviç Sorin (Arkadina'nın ağabeyi)

Nina Mihaylovna Zareçnaya (Zengin bir çiftlik sahibinin kızı)

İlya Afanasyeviç Şamrayev (Emekli teğmen, Sorin'in çiftliğinde kahya)

Polina Andreyevna (Şamrayev'in eşi)

Maşa (Şamrayev ve Polina'nın kızı)

Yevgeni Sergeyeviç Dorn (Doktor)

Semyon Semyonoviç Medvedenko (Öğretmen)

Yakov (Uşak)

Aşçı

Hizmetçi Kız



### 3.2 KARAKTER ANALİZİ

**İrina Nikolayevna Arkadina:** 43 yaşında. Aktrist. Oğlu Treplev'e göre, bencil, kıskanç yine Treplev'e göre başkalarına karşı anlayışlı ve iyiliksever. Batıl inançları var: Odasında üç mum yanmasını istemiyor ve 13 rakamını uğursuz sayıyor. Genç görünme tutkusu var. Cimri. Oğluna karşı acımasız ve katı. Sigara içiyor.

**Konstantin Gavriloviç Treplev:** 25 yaşında. Arkadina'nın oğlu. Hırçın. Kendini annesine beğendirmeye çalışan bir genç. Yenilikçi. Üniversiteyi parasızlık yüzünden bırakmak zorunda kalmış. Parasız. Babası ünlü bir aktör ancak asil değil. Asalet ünvanı yok. Annesinin de yer aldığı sanat ortamına karşı çıkıyor. Nina'ya aşık. Nina'ya olan aşkını en yakınındaki insan olan Sorin'e anlatıyor.

**Boris Alekseyeviç Trigorin:** Arkadina'nın sevgilisi. Ünlü bir yazar. Tolstoy ve Zola kadar yetenekli değil. Kurnaz. Akıllı. Kendi yerini bilen biri.

**Piyotr Nikolyeviç Sorin:** Arkadina'nın ağabeyi. Treplev'in dayısı. Köye alışamamış. Gece 10'da yatıp, sabah 9'da kalkıyor. Saçı sakalı birbirine karışmış. Bastonla yürüyor. Gençken gece-gündüz içen ayyaş görünümü varmış. Bu nedenle kadınlar pek yüzüne bakmıyor. Evlenmek ve yazar olmak istemiş ama olmamış. Gür ama çirkin bir sesi var.

**İlya Afanasyeviç Şamrayev:** Emekli teğmen. Sorin'in çiftliğinde kahya. Eski günlerde seyrettiği oyunlardan ve operalardan söz ediyor durmadan. Kendisine aldırış eden yok; o da bunun farkında değil. Latince biliyor ama ezberlediği deyimleri birbirine karıştırıyor. Çiftliğin sahibine kafa tutabiliyor. Hırsız korkusundan köpeğin susturulmasını engelliyor.

**Nina Mihaylovna Zareçnaya:** Zengin bir çiftlik sahibinin kızı. Treplev'in arkadaşı. Üvey annesi ve babası ile birlikte yaşıyor. Babası ve üvey annesi Nina'ya baskı



uyguluyor. Ailesinden habersiz koşa koşa çiftliğe geliyor. Trigorin'e aşık. Nina'nın ailesi Treplev'in çevresini fazla serbest bulduğu için görüşmelerini istemiyor, aktris olmasından korkuyorlar. Büyük şehre gidip, aktris olmak istiyor. Ölen annesi tüm parasını Nina'nın babasına bırakıyor. O da her şeyi ikinci karısının üstüne yaptığı için Nina beş parasız.

**Maşa:** Şamrayev ve Polina'nın kızı. 22 yaşında. Siyahlar giyiyor ve hayatının yasını tutuyor. Enfiye kullanıyor. Treplev'e yakınlaşmak için her fırsatı değerlendiriyor. Treplev'e olan aşkını, Dorn'a açıyor. Babasını sevmediğini söylüyor.

**Polina Andreyevna:** Şamrayev'in eşi. Dorn'a aşık, onu Arkadina'dan kıskanıyor. Gözü sürekli Dorn'da.

**Yevgeni Sergeyeviç Dorn:** Doktor. 55 yaşında. Yaşından genç gösteriyor. Kadınlar tarafından beğeniliyor. Polina ile aralarında gizli bir aşk var. Yaşamı renkli ve değişik geçmiş. Ancak bir sanatçının yaratma anı, duygular için her şeyinden vazgeçeceğini söylüyor.

**Semyon Semyonoviç Medvedenko:** Öğretmen. Maşa'ya aşık. Yoksulluk çekiyor. Annesi, iki kız kardeşi ve bir erkek kardeşi ile birlikte yaşıyor. 23 ruble ile geçinmeye çalışıyor. Maşa'yı görebilmek için her gün 6 verstlik yol yürüyor.

**Yakov:** Uşak. Çiftlikte çalışıyor. Sadık, çalışkan bir hizmetli.

**Aşçı**

**Hizmetçi Kız**

## 4. OYUN METNİ

### 4.1 ESERİN İDEASI (ANA FİKRİ)

Bireyin, kendi dünyası içinde tüm yaşamına anlam vermeye çalışması, paylaşması ve yine kendi penceresinden üretken olması ile kendi yalnızlığını yok edebilmesi mümkün değildir.

### 4.2 ESERİN TEMASI

Yalnızlık.

### 4.3 ESERİN KONUSU

Birey, içinde bulunduğu sosyal şartlar ve bireysel tutkularının çatışması nedeniyle kendini yetersiz hisseder ve kendi var oluşuna anlam arar. Oyunda yer alan karakterlerin hepsi, tercihleri ve eylemleri hangi yönde olursa bunalıma sürüklenmeye ve gerçekte yaşamak istediği hayatı yaşayamadan ölmeye mahkumdur.

### 4.4 ESERİN TÜRÜ: KOMEDYA

(Anton Çehov, “Martı” isimli oyununu bir komedya olarak adlandırır. Oyun, klasik bir dram özelliği taşısa da, diyalogların ve durumların gülünçlüğü göz önünde bulundurulmalıdır. Oyunun sahnelenme aşamasında bu durum dikkate alınmalıdır.)

### 4.5 MARTI OYUNUNUN ÖZETİ / OLAYLAR DİZİSİ

Dayısı Sorin’in büyük bir göl kıyısındaki çiftliğinde –başka gidecek yeri olmadığı için- yaşayan Treplev adlı genç adam yazarlık denemeleri yapmaktadır. Yazdığı “yenilikçi” bir oyunu, ünlü bir oyuncu olan annesi Arkadina’nın ve aşığı popüler yazar Trigorin’in, çiftliğe yaz tatili için geldiği geldikleri bir zamanda sahneler. Oyunun tek oyuncusu, komşu çiftliklerden birinin sahibinin –oyunculuğa hevesli- güzel kızı Nina Zaraçneya’dır. Arkadina’nın oğlunun “yenilikçi tiyatro” yaklaşımı ile alay etmesi sonucunda Treplev öfkelenir ve temsil yarıda kalır. Nina o gece –hayranı olduğu- Trigorin ile tanışır ve yaz sonunda doğru aralarında bir aşk ilişkisi başlar. Oysa Treplev, Nina’ya çılgınca aşiktir. Arkadina’nın Nina’yı, Treplev’in de Trigorin’i kıskandığı bu birliktelik ortamı, Treplev’in kendini vurma girişimi ve Trigorin’i düelloya davet

etmesiyle sonuçlanır. 3. Perde'nin sonunda, Arkadina, ağabeyi saygın hukukçu Sorin ve Trigorin ile kente döner. Sonrasında, Nina da oyuncu olmak için evinden kaçacak ve kentte Trigorin ile buluşacaktır.

Birbirini –bir iki aylık süre içinde- hızla izleyen ilk üç perde ile 4. Perde arasına iki yıllık bir zaman girer. Sorin, çiftlikte yeğeni Treplev, Kahya Şamraev, Kahya Şamrayev'in karısı Polina ile yaşamaktadır. İlk üç perdeden tanıdığımız kahyanın kızı – Treplev'e umutsuzca aşık olan- Maşa, köy öğretmeni Medvedenko ile evlenmiş, bir de çocuğu olmuştur. Aile dostu ve yörenin doktoru Dorn, bütün birikimlerini harcadığı bir Avrupa yolculuğu yaptıktan sonra olağan yaşamına dönmüştür. Treplev'in yazdıkları, büyük kentlerde çıkan edebiyat dergilerinde basılmakta ancak önemli yankılar uyandırmamaktadır. Nina ise Trigorin ile kentte kısa süreli bir yasak ilişki yaşadıkdan sonra yazar tarafından terk edilmiş, ikinci sınıf topluluklarda sahneye çıkmaya başlamış, Trigorin'den olan bebeği de ölmüştür. Trigorin'in Arkadina ile olan ilişkisi ise sürmektedir. Fırtınalı bir güz akşamında yer alan 4. Perde, Sorin'in rahatsızlığı nedeniyle, Arkadina'nın ve Trigorin'in Moskova'dan gelmesiyle başlar.

Konukların ve ev halkının akşam yemeğinde olduğu sırada, Treplev'in çalışma odasına gizlice –o sırada o yörede olduğu bilinen- Nina gelir. Yaşadıkları onu yıpratmıştır. Treplev ile yaptığı konuşmadan, onun –karşılıksız da olsa- Trigorin'i sevmeyi sürdürdüğü, tutucu ve sevgisiz ailesiyle tüm bağlarının koptuğu, ancak ikinci sınıf bir oyuncu olabildiği anlaşılır. Ruhsal dengesini de bir oranda yitirdiği görülen Nina, geldiği gibi çıkıp gider. Treplev, üstüne çalıştığı yazıları yırtıp atar, bahçeye çıkar ve kendini vurur.

## **4.6 PERDELERE GÖRE OYUNDAKİ OLAYLAR**

### **4.6.1 Birinci Perde**

**1. Perde:** Oyunun ilk perdesi Sorin çiftliğinde, bahçede geçer. Sorin'in ünlü bir oyuncu olan kardeşi Arkadina ve kendisinden yaşça küçük küçük olan yeni sevgilisi Trigorin kısa bir tatil için çiftliğe gelir. O sırada Arkadina'nın oğlu Treplev, yazdığı ve yönettiği oyunun hazırlığı içerisindedir. Oyuncu olmak isteyen çiftlik sahibinin kızı Nina,

Treplev'in oyununda oynamaktadır. Oyun esnasında annesi Arkadina'nın alaylarına dayanamayan Treplev oyununu yarıda keser.

#### 4.6.2 İkinci Perde

**2. Perde:** Oyunun ikinci perdesi yine Sorin çiftliğinde, bahçede geçer. Arkadina ve Şamrayev arasında bir tartışma yaşanır. Arkadina, çiftliği terk etmek ister. Öte yandan Nina ve Trigorin arasında bir yakınlaşma yaşanmaktadır. Sevgisine karşılık bulamayan Treplev, burada yalnız olduğunu söyleyerek ölü bir martıyı Nina'nın ayaklarına serer. Bu arada Arkadina, fikrini değiştirir ve çiftlikte kalmaya karar verdiğini açıklar.

#### 4.6.3 Üçüncü Perde

**3. Perde:** Oyunun üçüncü perdesi Sorin çiftliğinin içinde geçer. Arkadina ve Trigorin'in gitmeye karar verdiği gündür. Maşa, Trigorin'e Medvedenko ile evleneceğini açıklar. Treplev, intihar girişiminde bulunmuş ancak başarısız olmuştur. Nina, Trigorin gitmeden önce ona bir madalyon hediye eder. Arkadina ve Sorin arasında küçük bir tartışma yaşanır. Sorin, Arkadina'dan oğlu Treplev'e maddi destek olmasını söyler. Arkadina reddeder. Hemen ardından Arkadina ve Treplev arasında bir tartışma yaşanır. Perde sonunda Nina ve Trigorin'in Moskova'da görüşmek üzere plan yaptığını görürüz.

#### 4.6. 4 Dördüncü Perde

**4. Perde:** Oyunun dördüncü perdesi Treplev'in çalışma odasında geçer. Üçüncü ve dördüncü perde arasında iki yıllık bir süre vardır. Maşa, Medvedenko ile evlenmiş ve bebeği olmuştur. Ancak hala umutsuz ve karşılıksız bir biçimde Treplev'i sevmektedir.

Treplev artık tanınan bir yazar olmuştur ama tam anlamıyla umduğunu bulamamıştır. Aradan yıllar geçmesine rağmen Nina'yı unutamamıştır. Nina ise Moskova'ya gitmiş, bir süre yazlık tiyatrolarda ve taşra tiyatrolarında oyunculuk yapmış, Trigorin ile bir süre aşk yaşamış, ondan bir bebeği olmuş ama onu kaybetmiştir. Sorin'in sağlık durumu

iyice ağırlaşmış ve kardeşi Arkadina'ya bildirilmiştir. Arkadina ve Trigorin çiftliğe gelmiştir. O günlerde oralarda olduğu söylenen Nina ansızın Treplev'in çalışma odasına çıkabilir. Nina, hâlâ Trigorin'i sevdiğini söyleyerek evden ayrılır. Treplev, Nina'nın ardından yazdığı herşeyi yırtar. Daha sonra bir silah sesi işitilir. Treplev, bu sefer başarmış; kendini öldürmüştür.

#### 4.7 MARTI İMGESİ<sup>4</sup>

Martı oyununun “olay dizisi”ni oluşturan aşamalar, oyunda sık sık geçen “martı” imgesiyle belirlenir. 1. Perde'de Nina, “bir martı gibi” bu göle, bu çiftliğe çekildiğini söyler. 2. Perde'de Nina'nın Trigorin'e yönelişi sonucunda bunalıma giren Treplev, nedensizce vurduğu martıyı, Nina'nın ayaklarının dibine bırakır. Bir gün, bu martıyı vurduğu gibi kendini de vuracağını dile getirir.

Daha sonra aynı yerde Nina ile uzun bir söyleşiye giren Trigorin, Nina'nın bir zamanlar, uzaktan görünen, göl kıyısında bir evde annesi ile birlikte mutlu bir yaşam sürdüğünü öğrenir. Bu anıyı, bankın yanında yatan –Treplev'in vurmuş olduğu- martı ile buluşturarak, küçük bir öykü konusu bulduğunu söyler. Bir zamanlar dingin bir göl kıyısında mutlu yaşayan bir genç kızın, karşısına çıkan ve genç kızın yaşamını, yerde yatan martının nedensizce öldürüldüğü gibi, yıkıma götüren bir adamın öyküsü olacaktır bu. 2. ve 3. perdeler arasında geçen kısa süre içinde Treplev, -önceden de haber verdiği gibi- vurmuş olduğu martı gibi kendini de vurmaya girişir. Herkes bunu Trigorin'e duyduğu kıskançlık nedeniyle yaptığı görüşündedir. Trigorin, büyük olasılıkla yaşamı boyunca eline silah almamıştır.

4. Perde'de Şamrayev, çiftliğe iki yıl sonra ilk kez gelen Trigorin'e, rafta duran doldurulmuş martıyı gösterir. Anlaşıldığına göre Trigorin, Nina ile 2. Perde'de söyleşerek geçirdiği güneşli günün anısına Şamrayev'den Treplev'in öldürdüğü martıyı doldurmasını istemiştir. Ancak, aradan 2 yıl geçtikten sonra bu isteğini bütünüyle unuttuğu görülür. Trigorin'in Nina'yı ve o güneşli günü gerçekten unuttuğu, doldurulmuş martı olayının 4. Perde'de iki kez dile gelmesiyle vurgulanır.

Trigorin, oyunun sonlarına doğru tek başına raftaki martıya bakmakta ve kendi kendine “Hayret, hiç hatırlamıyorum” demektedir.

<sup>4</sup> Yüksel,A. , Dram Sanatında Ezgi ve Uyum

2. Perde'de tasarlanan "ölü martı gibi nedensizce mahvedilen genç kız öyküsü" gerçek yaşama da geçirilmiştir. Bu nedenle, 4. Perde'de Treplev'i görmek için gizlice çiftliğe gelen Nina sık sık "Ben bir martıyım" sözünü yineler. Bu sözü her söyleyişinde, kendini yüreklendirmek için, "Hayır, ben bir oyuncuyum" sözüne sığınır. Treplev ise oyunun sonunda, 2. Perde'de yapacağını söylediği eylemi gerçekleştirir: Martıyı öldürdüğü gibi kendisini de yok eder.

## 5. MARTI OYUNUNUN İLK GÖSTERİMİ<sup>5</sup>

### 5.1.1 Stanislavski Anlatıyor

Martı, zor ve karmaşık koşullar altında sahneye kondu. Anton Pavloviç Çehov, ciddi bir hastalığa yakalandı; ağır bir tüberküloz geçiriyordu. Bu haliyle Martı'nın bir kez daha başarısızlığa uğramasına dayanamazdı. Oyunun beğenilmemesi, yazarın sağlığının tamamıyla bozulmasına neden olabilirdi. Kız kardeşi Mariya Pavlovna, ağlayarak bize gelip bu durumu göz önünde bulundurmamızı, oyunu programdan çıkarmamızı rica etti. Ancak bu gösteri bizim için çok önemliydi. Tiyatromuz maddi sıkıntı içindeydi. Gelirin artması için böyle ilk kez sahnelenen bir oyuna gereksinimimiz vardı. Oyuncular olarak bizim, oyunun ilk gecesinde pek de dolu olmayan bir salonda (gelirimiz 600 ruble olmuştu) ne gibi duygularla seyirci önüne çıktığımızı okurun düş gücüne bırakıyorum. Sahne üzerindeyken içimizdeki ses bizi durmadan, "İyi oynamalısınız. Başarılı, olağanüstü başarılı olmalısınız! Şunu bilin ki, aksi halde başarısızlığımızı bildiren bir telgraf çok sevdiğiniz yazarın ölüm fermanı olacak, kendi ellerinizle öldürmüş olacaksınız onu." diye uyarıyordu. Nasıl oyadığımızı unuttum bile. 1. Perde sona ermişti, seyirciden çıt çıkmıyordu. Bir kadın oyuncu fenalık geçirdi; çaresizliğimiz karşısında benim de dizlerimin bağı çözülmüştü. Sonra birdenbire salonda bir gürültü, bağrışlar, çağrışlar, bir alkış tufanı koptu.

Perde açıldı, kapandı. Biz hayretler içinde olduğumuz yerde dikilip kalmıştık. Yeniden bağrış çağrışlar, yeniden perdenin açılması... Biz hala hiçbir tepki göstermiyor, seyirciyi selamlamamız gerektiğini anlayamıyorduk. Sonunda başardığımızın farkına vardık. Eşsiz bir heyecanla Paskalya gecesinde olduğumuz gibi birbirimizi kucakladık. Son sözleriyle seyircilerin yüreğindeki buzu eriten Maşa rolündeki M.P. Lilina'yı büyük bir coşkuyla kutladık. Başarımız her perdeyle artarak zafere doğru götürmüştü bizi. Çehov'a ayrıntılı bilgi veren bir telgraf çektik.

Oyuncular arasında en büyük başarıyı Arkadina rolüyle O.L. Knipper ve Maşa'yı oynayan M.P. Lilina elde etti. İkisi de bu rollerle ünlendi.

Sorin rolündeki V.V. Lujski, Şamrayev rolündeki A.R. Artyom, Treplev'i oynayan V.E. Meyerhold ve Dorn'u canlandıran A.L. Vişneski kusursuz bir oyun sergiledi.

<sup>5</sup> Çalışlar,A.,Çehov ve Moskova sanat Tiyatrosu



Bu gösteride, gelişmiş oyuncu kişiliklerinin yavaşça öncü sanatçılar haline gelen gerçek yeteneklerin varlığı çok belirgindi.

### 5.1.2 E. İ. Polyakova Anlatıyor

Bu gösterinin başarısına ve önemine, yalnızca Nemiroviç Dañenko inanmıştı. Ancak O bile, Çehov'a açıkça belirttiği gibi seyirciler tarafından coşkuyla karşılanmayı beklemiyordu: "Oyunun sonunda alkış tufanları kopmayabilir. Ancak taze yeteneklerin yardımıyla önümüzdeki gösterinin, tekdüzelikten uzak, sanatın bir zaferi olacağından eminim."

Stanislavski, Trigorin rolünün gerektirdiği gibi makyaj yapmış, perdenin açılmasını bekliyordu. Kırlaşmış saçlar, çok etkili bir görünüm yaratan siyah, kısa bir bıyık, şık bir takım elbise ve moda uygun bir şapka. Bu, tanınmış bir yazarın Stanislavski'nin yorumladığı biçimdeki görünümüydü.

Stanislavski'nin o gece ile ilgili anıları şöyle: "Perde açıldığında saat sekizdi. Pek seyirci yoktu. 1. Perde'nin nasıl geçtiğini anımsamıyorum. Aklımda kalan tek şey, oyuncuların, sinir yatıştırıcı bir ilaç almış olmalarıydı. Ayrıca Zareçnaya'nın monoloğu sırasında karanlıkta seyirciye sırtı dönük durmanın bana çok korkunç geldiğini, heyecandan titreyen bacağıma gizlice tuttuğumu anımsıyorum.

Perde açıldığında sahne üzerinde aceleyle kurulmuş bir kürsü, uzaktaki gölü neredeyse örten ağaçlar, ağaç kütükleri ve sahnenin ön kenarına, üzerinde oturanların sırtlarını seyirciye dönmek zorunda kalacakları biçimde iştirilmiş bir tahta kanepeler görünüyordu. İki yanı ağaçlı yolda, yıpranmış siyah paltosuyla Maşa sakın sakın yürüyordu. Üstünde zeytin yeşili, ucuz bir takım elbise ile öğretmen Medvedenko geliyor ve bitmek bilmeyen şikayetlerini dile getiriyordu:

"Topu topu yirmi üç ruble alıyorum ayda. Bir de emeklilik için para kesiyorlar..."

Çehov'un kız kardeşi Mariya Pavlovna, Eremitage Tiyatrosu'na yakın oturuyordu. Biletini kardeşlerinden birine vermiş, çok heyecanlandığı için kendi gelmemişti: "17 Aralık akşamı Eremitage Tiyatrosu'na giden faytonlar, şık at arabaları gürültüyle evimin önünden geçti. Sonra birdenbire sessizlik çöktü. Heyecandan ölebilirdim. Sonunda dayanamadım, pelerinimi sırtıma geçirdiğim gibi tiyatrodaki bitenleri



öğrenmek için evden çıktım. Sessizce kardeşimin bulunduğu locaya gidip, kapının hemen yanına iliştim. Seyircilerin sessizliği ve dikkati şaşırttı beni. Petersburg'dakinden çok farklı bir seyirci topluluğuydu bu.

Fısıldayarak kardeşime, "Ehh, nasıl?" diye sorduğumda, "Muhteşem." yanıtını verdi.

Oyunu seyretmeye başladım. Tanımadığım oyuncuların olağanüstü bir gösterisine tanık oldum.

İlk gece gösterisinden iki hafta sonra kardeşime yazdığım mektupta şöyle dedim: "Martı olay yarattı. Her yerde bu oyundan söz ediliyor. Oyun, kapalı gişe oynanıyor. Afişlerin üzerindeki "Bilet kalmamıştır!" yazısı hiç çıkmıyor.

### **5.1.3 N. E. Efros Anlatıyor**

Sanırım ben, seyircinin oyun öncesi ruh halini en iyi biçimde temsil ediyorum. Büyük bir sakinlikle yerlerinde oturup gülümseyerek sahneden salondakilere aktarılabileceklerden etkilenmeyi kesinlikle reddeden seyirciler de vardı belki. Bir oyunun sahneye konuş biçiminin alışılmışın dışında olması, bilindik şeyleri yenilememesi bile bazı insanları kızdırmaya, onların herşeyi yalnızca "gösteriş merakı" olarak nitelendirmelerine yetiyor. Böyleleri olduysa da, onlar azınlıktaydı. Bunu, verilen ilk arada gördük. Ancak oyunu sevmiş, onun büyümesine kapılmış olanlar bile biraz tedirgindi. Maşa'nın enfiye kutusunu, Medvedenko'nun sözcükleri uzata uzata söyleyip anlaşılmaz bir biçimde konuşmasını, Arkadina'nın Nina'yı kıskandığı için, Nina'dan söz ederken kullandığı ifadeleri yadırgıyorlardı. Bütün bunlar rahatsız ediyor, şaşırtıyor, bir parça kızdırıyordu onları. Oyunun, onlara yabancı gelen bu yönleri endişelenmelerine neden oluyordu. Bu tedirginlik, Nina'nın konuşmaya başladığında daha da arttı. Nina'nın ağzından tiyatrodaki alışlagelenin dışında bir biçimde uzatılan, yarısı şarkı gibi söylenen sesler, sözcükler dökülüyordu: "İnsanlar, aslanlar, kartalla ve keklikler, boynuzlu av hayvanları... Bunlar ve diğer canlılar, tüm canlılar..."

O günlerde bu yeni şiir türü pek ilgi görmez, yalnızca alay konusu olurdu. Perdenin çok tehlikeli bir noktasına gelmiştik. Bence o anlar, Martı'nın bir kez daha başarısızlığa uğramasına en yakın anlardı.

Ancak zamanla seyirciler arasındaki hava değişti, tedirginlik azalmaya başladı. Oyunda sürekli geçen göndermeler, “tamamlanmış konuşmalar”, “geliştirilememiş duygular” zamanla sınırları kesin olmayan bir bütün oluşturdu. Tedirginlik, sanattan alınan bir zevke, bir hazza dönüştü. Enfiye çeken, oldukça itici bir görünüme sahip Maşa, gözyaşlarını tutamayıp, her tarafı titreyerek Doktor Dorn’a döner: “Yardıma et bana. Hayatımı mahvedecek bir hata işlemek üzereyim!” der, ardından gözleri yaşlarla dolu, “Ben Konstantin’i seviyorum.” diye fısıldar.

Sonra da Doktor Dorn ile birlikte sahneden çıkar. O an seyirciler arasında nasıl bir heyecan olduğu açıkça görünüyordu.

Biz seyirciler, o andan itibaren bu sahnenin, Çehov’un, Sanat Tiyatrosu’nun etkisi altına girmiştik. Yeni, tiyatrodaki o güne kadar bilinmeyen yabancı duygular uyanmıştı seyircide. Yeni bir fırtınayla sarsılmıştı insanlar. Çehov, bundan sonra geriye dönüşü olmaksızın, tiyatro dünyasına girmiş, yerleşmişti.

#### **5.1.4 Stanislavski Anlatıyor**

Çehov denince akla, Çehov yapıtlarının ateşli hayranı eleştirmen N.E. Efros gelir. Martı’nın ilk gecesinde, N.E. Efros herkesten önce sahne önüne koşarak bir sandalyeye çıkmış, oyuncularını herkesin göreceği biçimde alkışlamaya başlamıştı. Oyun yazarı Çehov’u, oyuncularını ve tiyatroyu, bu gsterideki ortak çalışmalar için öven ilk kişi oydu. O günden itibaren Efros, tiyatromuzun en yakın dostlarından biri oldu, tiyatroya büyük bir sevgiyle bağlandı. lmne dek bu gerek dostumuz, tiyatronun da tarihe geçmesini sağlayan tarihi olarak kaldı. Ona karşı sonsuz bir minnet duygusu içindeyiz.

#### **5.1.5 E. İ. Polyakova Anlatıyor**

Gösterinin bütünlüğünde sırtan iki oyuncu vardı. Başrol oynayan genç oyuncu Roksanova ve kendisi dışındaki oyuncuları uyumlu bir bütünlük içinde birleştirebilen Stanislavski’nin ta kendisi. Değerlendirmelerinde gereğinden dikkatli davranan Maria P. Çehov bile, “Trigorin ve Martı pek hoşuma gitmedi. Stanislavski’nin Trigorin’i oldukça snkt, Martı’yı canlandıran kişiye kötü bir oyuncuydu.” diyor.

Halkın yaygın olarak okuduğu seçkin bir yapıt olan “Sanat Tarihi”nin yazarı, Aleksandra Tiyatrosu’nda oyun dağarcığı konusundaki kararları veren, Petersburglu

oyun yazarı Gnediç, Moskova Tiyatrosu'nun başarılı olabileceğine kuşkuyla bakan "Novaye Vremya" gazetesinde şunları yazar: "Böyle oyunlara nasıl yaklaşıldığını, bu oyunları nasıl bir dikkat ve özenle ele almak gerektiğini anlayabilmiş bir tiyatronun – özel ya da devlete ait olması hiç önemli değil- ortaya çıkması çok büyük bir mutluluk. Martı'nın yeniden gündeme gelmesi yalnızca sözkonusu tiyatro için değil, genelde Rus tiyatrosu için parlak bir geleceğe işaret ediyor bence. Tiyatroda yeni bir çağ başlıyor. Sözde sahne sanatının günümüze kadar gelmiş son biçimlerini temsil edenlere karşı verilen savaş daha çok sürecek ama önemli olan ilk adımın atılmış olması.

### **5.1.6 N.E.Efros Anlatıyor**

"Moskova Martı'ya adeta aşık oldu." diye yazıyor Prens Urusov. Hatta bazı kişilerin, adeta Martı bağımlısı olarak her gösteriyi izlemeye geldiğine dikkati çekiyor.

*17.12.1898 gecesi V.I. Nemiroviç Dançenko, Stanislavski, O.L. Knipper ve diğer oyuncuların imzasıyla Çehov'a yollanan ilk telgrafta şunlar yazılıydı:*

"Martı'yı oynadık. Müthiş bir başarıydı. İlk perdeden sonra oyun bomba etkisi yarattı, peşpeşe zaferler yaşadık. Perde sayısız kez açıldı, kapandı. Üçüncü perdeden sonra yazarın gösteriye gelemediğini söylediğimde, seyirciler sana telgraf çekilmesini istedi. Mutluluktan uçuyoruz."

*Ertesi gün Nemiroviç Dançenko bir telgraf daha yollamıştı:*

"Bütün gazeteler şaşılacak bir biçimde tek bir ağızdan Martı'dan olağanüstü, harika, muhteşem diye söz ediyor. Eleştirmenler oyunla ilgili coşku içinde. Tiyatromuz için Martı'nın başarısı Fyodor'unkini geçti. Kendi oyunlarımın gösterilerinden çok daha mutluyum."

## 5.2 ÇEHOV'UN MARTI ARDINDAN YAZDIĞI MEKTUPLAR

**E. M. SAVROVA'YA**

**YALTA, 26.12.1898**

Moskova'dan gelen haberlere göre Martı çok büyük başarı kazanmış, bu her yerde duyuruluyormuş. Ancak tiyatro konusunda yazgım kara olduğu, şansım hiç de yaver gitmediği için kadın oyuncularından biri ilk geceden sonra hastalanmış. Bu nedenle de Martı'm iptal edilmiş.

Tiyatro ile ilgili o kadar şanssızım ki, bir oyuncu kadınla evlensem çocuklarım yüzde yüz maymun ya da kirpi olur.

Bana bir kitap daha yollayın. Konusu önemli değil ve bana daha sık yazın.

**A. Çehov**

**A. L. VIŞNEVSKİ'YE**

**YALTA, 26.12.1898**

Sevgili Aleksandr Leonidoviç, yeni yılınız kutlu olsun. Yeni yılda size sağlıklı, mutlu, başarılı günler dilerim. Her şey gönlünüzce olsun. Size o nazik telgrafınız için koskocaman, altı katlı bir teşekkür yolluyorum. Telgrafi anı olarak saklayacağım, 20 yıl sonra da size göstereceğim.

Gazetelerden pek birşey anlayamamıştım ama sonra kardeşim İvan geldi. Vladimir İvanoviç'ten de mektup alınca yavaş yavaş ne kadar iyi oynadığınızı, gösterinin genel olarak ne kadar başarılı olduğunu, benim Moskova'da olmamamın da ne kadar saçma olduğunu anlamaya başladım. Martı'yı nerede, ne zaman görebileceğim? İçtenlikle elinizi sıkıyorum. Karamsakov, benim bir gün oyun yazarı, sizin de oyuncu olacağınızı hiç düşünebilir miydi acaba?

Herkese çok selam.

**A. Çehov**

**V. İ. NEMİROVİÇ-DANÇENKO'YA**

**YALTA, 3.1.1899**

Sevgili Vladimir İvanoviç, sana, Martı'ya katkıda bulunan herkese iyi yıllar. Sağlık, mutluluk, barış, sevgi, sonsuz başarı dolu yıllar. Tiyatronun büyüyüp gelişmesini, benim gibi birçok gerçek, coşkulu, sizi seven dostlar kazanmasını diliyorum.

**Çehov**

**V. İ. NEMİROVİÇ-DANÇENKO'YA**

**YALTA, 6.1.1899**

Nasılsın? Gelecek oyun dönemi için bir oyun daha yazsam mı acaba? Bütün yazım boş. Prusik'ten gelen mektubu bana geri yolla. Kendine iyi bak. Yekaterina Nikolayevna'ya ve Sumbatov'a selam söyle. Kızkardeşim Sanat Tiyatrosu'na bayılıyor. Sahi, Sanat Tiyatrosu iyi bir ad, böyle kalsın. Herkese Açık Sanat Tiyatrosu, kulağa hoş gelmiyor, rahatsız ediyor.

**Çehov'un**

**V. İ. NEMİROVİÇ-DANÇENKO'YA**

**YALTA, 29.1.1899**

Bayan Just şunları yazıyor: "Stanislavski, Trigorin'i fiziksel ve ahlaki açıdan güçsüz bir yazar olarak fazlaca abartılı bir şekilde oynuyor. Martı'nın da son perdede biraz daha alımlı olması gerekiyor.

Bunun dışında gösteriler mükemmel doğru gidiyor. Arkadina, Treplev, Maşa, Sorin, öğretmen ve kahya olağanüstü iyi, sahnede adeta canlanıp yaşıyorlar.” Al sana oyunum üzerine yazılan eleştirilerden bir örnek.

Galiba yaşamımda köklü değişiklikler oluyor. Marks ile görüşüyorum; görüşmeler noktalanmış gibi. Başrahibin bana uzun bir bekleme süresinden sonra sonunda eşimden ayrılmama izin veren kararını bildirmiş gibi bir duygu var içimde. Artık basımevleriyle hiç uğraşmayacağım! Format, fiyat, kitap adı konusunda kafa yormam gerekmeyecek artık!

Moskova’ya yazdığım mektuplara, yüz mektup da yazsam yanıt alamıyorum bir türlü. Ne yapacağımı şaşırdım. Moskova’daki bankalardan da haber yok. Bana karşı gerçekten terbiyesizce davranan Nikolay Efros’tan hiç söz etmek istemiyorum zaten.

Martı’ya katkıda bulunan herkesin makyajlı olarak ve sahne giysileriyle çekilmiş bir fotoğrafını bana yollarsanız çok sevinirim. Burada canım sıkılıyor. Kendine iyi bak. Yekaterina Nikolayevna’ya selamlar.

**Çehov’un**

### 5.3 STANİSLAVSKİ ÇEHOV’U ANLATIYOR

Martı'nın başarısından ve birbirimizi birkaç yıldır tanıyor olmamızdan ötürü, görüştüğümüzde birbirimize coşkuyla sarıldığımızı düşünmek bir yanılgı olur. Yalnızca Anton Çehov, elimi biraz daha içten sıktı, bana sevimlice gülümsedi. Duygularını dışa vurmaktan hoşlanmıyordu; bense düşündüklerini göstermesini istiyordum. Çünkü bu sırada, bu yetenekli kalemin coşkulu bir hayranı olmuştum. Ona eskiden baktığım gözle bakamıyordum artık. Böyle büyük bir adamın yanında kendimi çok önemsiz hissediyordum. Tanrı'nın beni yarattığından daha iyi ve akıllı görünmek istediğim için ifadelerimi özenle seçiyor, önemli konulara değinmeye çalışıyor, hayranlık duyduğu kişiyle karşılaşmış heyecanlı bir genç kız gibi davranıyordum. Anton Çehov bunu anlayınca şaşırıldı. Yıllar sonra bile aramızda basit, düzgün bir ilişki kurulamamıştı. Çehov, insanlarla karmaşadan uzak, basit ilişkilerde bulunmaya çok özen gösterirdi.

Ayrıca o zamanlar görüştüğümüzde ne kadar değiştiğini anlamazlıktan geledim. Dış görünüşü hastalığının acımasız izlerini taşıyordu. Çehov, yüz ifademden ürkmüş olabilir, yalnız kaldığımızda ikimiz de pek rahat değildik. Neyse ki, Nemiroviç-Dançenko yardımımıza koştu. Sonra üçümüz konumuzla ilgili bir sohbete daldık.

Amacımız, Vanya Dayı'yı oynayabilmek için Çehov'u ikna etmektir. Çehov, "Niye oynayasınız ki bu oyunu? Unutun bunu, gerçekten, ben oyun yazarı değilim. Ayrıca sizin tiyatronuzu da tanımıyorum." diyerek izin vermedi. Bu, yalnızca bir hileydi. Bizi Martı'yı oynarken görmek istiyordu. Biz de onun bu isteğini yerine getirdik.



## 5.4 STANİSLAVSKİ NİKİTA TİYATROSU'NDA ÇEHOV İÇİN YAPILAN ÖZEL GÖSTERİYİ ANLATIYOR

Anton Pavloviç, hastalığı nedeniyle oyun döneminde Moskova'ya gelemedi. Havalar ısınmaya başlayınca, ilkbahar 1899'da, Martı'yı görebilme umuduyla Moskova'ya gelip, bizden kendisi için oynamamızı istedi.

Her fisatta, "Bakın bu oyunu mutlaka görmeliyim, ben yazarıyım! Oyunumu sahbe üzerinde görmeden nasıl oyun yazmaya devam edebilirim ki?" sözlerini yineliyordu.

Peki, böyle bir şeyi nasıl gerçekleştirebilirdik ki? Oyun dönemi bitmiş, tiyatro binası yaz boyunca başkalarına teslim edilmiş, sahne eşyalarımız şehir dışına taşınıp bir ahıra yığılmıştı. Çehov'a özel bir gösteri düzenlemek için oyun dönemi başındaki bütün işleri yeniden yapmak, yani bir tiyatro kiralamak, işçi tutmak, bütün dekorları, sahne eşyalarını ve giysileri, perukları gözden geçirip tiyatroya taşımak, oyuncularını toplamak, provalar düzenlemek, ışık düzeni kurmak ve birçok başka iş ile ilgilenmek gerekirdi. Sonuçta, bu özel gösteri başarısızlığa da uğrayabilirdi. Böyle acele yapılan bir düzenlemeden iyi bir sonuç elde edilemezdi. Ayrıca, Çehov yapıtları için en büyük tehlikeyi oluşturan bir durumla karşılaşacaktık: Deneyimsiz oyuncular farklı bir sahneye alışık olmadıklarından heyecanlanacaklardı. Seyirci koltukları da boş olduğu için, ahıra benziyordu zaten, onarım nedeniyle içindeki bütün eşyalar boşaltılmıştı. Boş bir salona karşı oynadığında da sesle ilgili aksaklıklar çıkacak, Çehov da düş kırıklığına uğrayacaktı.

Ancak, onun isteği bizim için emir sayılırdı. İsteğini yerine getirmek zorundaydık.

Özel gösteri Nikita Tiyatrosu'nda yapıldı. Çehov'un dışında beş, altı seyircimiz vardı. Önceden tahmin ettiğimiz gibi, seyircileri oyunumuzla pek etkileyemedik. Her perdeden sonra Anton Pavloviç sahneye fırlıyordu; yüzündeki ifade hiç de hoşnut değildi. Ancak, sahne arkasındaki karmaşayı görür görmez neşeleniyor, kulislerdeki yaşamı ve tiyatroyu sevdiği için gülümsemeye başlıyordu. Bazı oyuncularını övüyor, bazılarını da kıyasıya eleştiriyordu. Özellikle bir kadın oyuncuyla ilgili olarak bana: "Bu kadın benim oyunumda sahneye çıkamaz, anladınız mı? Hani başka bir kadın oyuncunuz var ya, şu şirin hanım. O mükemmel bir oyuncu işte." dedi.



“Ama nasıl alabiliriz ki bu rolü onun elinden?” diyerek eleştirilen oyuncuyu savunmaya çalıştık. “Bu, onun için topluluktan çıkarılma anlamına gelir. Böyle birşeyin bu oyuncu için ne denli büyük bir darbe olacağını bir düşünün, lütfen!”

Bunun üzerine Çehov, “Bana bakın, yoksa oyunumu geri çekerim.” diye hışımla tartışmayı noktaladı. Kararlılığı ve sert tavrı ile bizi şaşırtmıştı. Anton Pavloviç, genelde gösterdiği sevimliliğine, duyarlılığına, iyi niyetine karşın, sözkonusu sanat oldu mu, asla ödün vermezdi.

Hasta yazarımızı daha fazla sinirlendirmemek için, olay zamanla unutulur umudu ile hiçbir şey söylemedik. Ama unutulmadı. Hiç beklenmedik bir anda Çehov birdenbire, “Bana bakın, bu kadın benim oyunumda yer alamaz.” diye çıkıştı.

Özel gösteri boyunca Anton Pavloviç’in benimle karşılaşmamaya özen gösterdiği çok belliydi. Onu soyunma odasında bekledim ama gelmedi. Bu, kötü bir işaretti! Onun yanına gitmekten başka çarem kalmamıştı.

“Hadi, kızın bana Anton Pavloviç!” dedim.

“Harikaydınız! Duydunuz mu? Harika! Yalnız, ayağınızda delinmiş ayakkabılar, üstünüzde de kareli bir pantolon olmalıydı.”

Ağzından daha fazla laf alamadım. Peki, bu ne demekti şimdi? Yoksa gerçek düşüncelerini söylemek istemiyor muydu? Beni başından savmak için yaptığı bir şaka mıydı bu yani? Benimle alay mı ediyordu? Nasıl biriydi Trigorin? Kadınların gözdesi moda bir yazarın, nasıl birdenbire kareli pantolonu ve delinmiş ayakkabıları olabilirdi? Bu rol için çok şık bir takım elbise seçmiştim; beyaz pantolon ve cekete uygun ayakkabılar, beyaz bir şapka. Ayrıca çok hoş bir makyaj yaptırmıştım.

Bir yıl kadar bir süre geçti. Martı’da yine Trigorin rolünü üstlenmiştim. Birdenbire gösteri sırasında Çehov’un ne demek istediğini anladım. Tabii ki delinmiş ayakkabıları ve kareli pantolonu olacaktı. Çünkü Trigorin hiç de kazanova tipli bir adam değildi. Dram da bunun üzerine kuruluydu zaten. Trigorin’in yazar olması ve acıklı öyküler yazması genç kızlar için çok önemliydi. Bu nedenle de Nina Zareçnaya’lar, onun insan olarak önemsiz, kareli pantolonu ve yırtık ayakkabılarıyla da çirkin biri olduğunu fark etmeden, hepsi tek tek peşine düşecekti. Daha sonraları, bu “martıların” aşk hikayeleri

sona erdiğinde ancak, bazı şeylerin gerçekte olmadığını, yalnızca genç kızlara özgü düş dünyalarında yaşandığını anlayabileceklerdi.

Çehov'un kısa ve öz sözleri beni çok şaşırtmıştı. Bu davranış tarzı tümüyle ona özgüydü.

4. Perde'nin sonunda, biz övgüleri beklerken, Çehov birdenbire yumuşak, duyarlı, solgun yüzünde ciddi bir ifade ve elinde bir saatle sahneye çıktı. Herşeyin hoş ve güzel olduğunu söyledikten sonra büyük bir kararlılıkla, "Ama lütfen oyunumu 3. Perde'den sonra bitirin. 4. Perde'yi oynamanızı istemiyorum." dedi. Hoşnut kalmadığı birçok şey vardı. Özellikle de oyunun hızına karşı çıktı. Çok heyecanlıydı, ısrarla bu perdenin kendi oyununa ait olmadığını yeniledi.

**(Olga İ. Knipper'in 1.5.1899 tarihli gösteri ile ilgili anıları)**

## **5.5 STANİSLAVSKİ ANLATIYOR**

Çehov, oyuncularından birini çok sert bir biçimde, hatta acımasızca eleştirdi. Bu denli olağandışı yumuşak bir insanın nasıl o kadar katı olabildiğini anlamak güçtü. Çehov, rolü bir başkasına vermemizi istedi. Hiçbir özür kabul etmeyip, bizi, oyunu geri çekmekle tehdit etti. Diğer oyun kişileri hakkında konuşurken sözkonusu oyuncuların hatalarıyla ilgili sevimli şakalar yapar ama konu o rolden açıldığında sesindeki bütün sevecenlik ve anlayış kayboluverdi.

"Bakın, bunu sakın yapmayın. Sizin işiniz çok ciddi bir iş." derdi hep. Sertliğinin temelinde bu görüş yatardı.

Bu sözleriyle ayrıca tiyatromuza karşı takındığı tavır da ortaya çıkıyordu. İltifat etmez, ayrıntılarla ilgili eleştiri getirmez, cesaret vermezdi.

Havaların iyi gitmesiyle Çehov, bütün ilkbahar Moskova'da kalarak her gün provalarımıza geldi. Tümüyle tiyatro ortamına girmek, neşeli oyuncularla sohbet etmek

istiyordu. Tiyatroyu çok sever, ancak tiyatrodaki hiçbir düzeysizliğe dayanamazdı. Böyle bir durumla karşılaşınca geri çekilir, hatta bulunduğu yerden hemen ayrılırdı.

“Gitmek zorundayım, bir randevum var.” deyip evine koşar, oturur, düşünürdü. Üzerinden birkaç gün geçer, bir an gelip farkına varmadan onu kıran düzeysizliğin işareti olan beklenmedik bir söz söylerdi.

Örneğin, bir keresinde yabancı bir aksanla, “Prensip olarak şunlar geçerlidir.” dedi birdenbire, ardından da bir kahkaha attı. O an, aslen Rus olmayan bir kişinin, Rus taşrasındaki romantik, eşsiz yaşam üzerine yaptığı, bitmek bilmeyen konuşmasını anımsamıştı. Bu kişi konuşmasında “prensip” sözcüğünü kullanmıştı.

**K. S. Stanislavski**

## 6. ÇEHOV VE MARTI

### 6.1 ANTON ÇEHOV'UN, MARTI OYUNU'NUN ARDINDAN YAZDIKLARI

MAKSİM GORKİ'YE

MELİOVO, 9.5.1899

Martı'yı dekorsuz olarak seyrettim. Oyunda bazı şeyler sinirlendirdi beni. Martı rolündeki hanım, korkunç bir oyun sergiledi, sürekli ağlayıp sızladı. Yazar Trigorin de saheyi arşınlayıp durdu. Felçli gibi konuşuyordu. Bu oyun kişisi zayıf iradeli biri, evet, ama yine de oyuncunun yorumu midemi bulandırdı. Ancak genel olarak bakıldığında oyun fena değildi, beni heyecanlandırdı. Yer yer, bütün bunların yazarının ben olduğuma inanamadım.

A. P. ÇEHOV

P.F.İVORDANOV'A

MELİOVO, 15.5.1899

Moskova'da Sanat Tiyatrosu, Martı'mı özel olarak benim için oynadı. Harika bir sahnelemeydi! Topluluk önümüzdeki bahara, tüm dekoruyla tam takım olarak Güney'e doğru yola çıktığında Taganrog'a da gelmelerini sağlayabilirim, isterseniz. Küçük Tiyatro söndü artık; sahneleme konusunda da Meininger Topluluğu bile, henüz çok yetersiz bir mekanda oynayan yeni Sanat Tiyatrosu ile boy ölçüşemez. Sahi, Martı'da Vişnevski oynuyor, Kramsakov, Ovsyanikov vs ile ilgili bitmek bilmeyen anlarıyla sinirime dokunan bizim şu Taganroglu Vişnevski. Martı'ya emeği geçen herkes benimle fotoğraf çekti; ilginç bir gurup resmi oldu.

A.P. ÇEHOV

## 6.2 ÇEHOV VE DANÇENKO'NUN MARTI ÜZERİNE YAZIŞMALARI

- Nemiroviç Dançenko, Martı oyununu oynamak için Çehov'dan izin ister.

1898 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu kurulur. Nemiroviç Dançenko, Çehov'a Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşunu bildiren bir mektup yazar. Mektupta Çehov'dan Martı'nın sahnelenmesi için izin ister, bu oyunun onu çok etkilediğini belirtir.

“Oyun kişilerinin hepsinde gizli olan dram ve tragedyaların basite kaçmayan, olağanüstü bir sorumlulukla gerçekleştirilmiş bir sahnelemede, seyircileri de aynı ölçüde etkileyeceğine ilişkin istediğin her türlü güvenceyi veriyorum sana. Oyun, belki alkış tufanlarına yol açmayacak ama taze, tekdüzelikten kurtulmuş yeteneklerle sahnede sanatın bir zaferi olacak. Söz veriyorum sana. Herşey senin vereceğin izne bağlı artık.”

Çehov'un Nemiroviç Dançenko'ya yazdığı yanıt elimizde olmasa da, Nemiroviç Dançenko'nun anılarından Çehov'un bu izni vermediği çıkar.

“Tiyatro yazarlığına ilişkin deneyimlerimle ilgili, ona öylesine acı veren bu heyecanları bir daha yaşamak istemediğini yazıyor, sürekli oyun yazarı olmadığını, kendinden çok daha iyi oyun yazarları olduğunu yineleyip duruyordu.”

Çehov'a yazdığı 12.5.1898 tarihli bir mektubunda Nemiroviç Dançenko, yine Martı'nın sahneleme izni üzerinde durur.

“İzin vermezsen, beni mahvedersin. Çünkü Martı, beni yönetmen olarak etkileyen tek oyun. Sen de oyun dağarcığı açısından önderlik yapabilecek bir tiyatro için büyük önem taşıyan tek çağdaş yazarsın. İstersen, provalar başlamadan önce sana geleyim. Martı konusunu, sahneleme ile ilgili düşüncelerimi görüşelim. Lütfen, bana yanıtını daha çabuk ilet, daha doğrusu son yanıtını değiştir. Taslaklar hazırlamam, en kısa zamanda da 1. Perde'nin dekorlarını ısmarlamam gerekiyor.”

Çehov'un Melihovo'dan gelen 16.5.1898 tarihli yanıtı şöyledir:

Sevgili Vladimir İvanoviç, önerini hemen kabul ediyorum. ‘Provalar başlamadan önce sana geleyim, her şeyi konuşalım.’ diyorsun. Öyleyse, gel lütfen! Hadi, yap bunu benim

için! Seni görmeyi ne kadar çok istediğimi bilemezsin. Seninle görüşme, sohbet etme zevki için sana bütün oyunlarımı vermeye hazırım.

Gel haydi. Üç hafta Paris'teydim. Epey bir şeyler gördüm, sana anlatırım. Böylece pek canın sıkılmaz, sanırım. Hava da çok güzel. Canın sıkılacaktır ama pek fazla değil.

Sabırsızlıkla bekliyorum. Yekaterina Nikolayevna'ya selamlarımı ilet. Kız kardeşim de selam söylüyor. Kendine iyi bak.

**A. Çehov**

Nemiroviç Dançenko, bu mektubu oyunun sahnelenmesi için bir izin olarak kabul eder. 31.5.1898 tarihli yanıtında şöyle der

“Demek Martı'yı sahneye koyabileceğim. Mutlaka geleceğim sana. 1 ile 10 Temmuz arası bekle beni.”

### **6.3. MARTI'NIN REJİ DEFTERİ**

Stanislavski, bütün sahnelemelere yol gösterecek, geçici bir reji defteri hazırlamakla görevlendirilmişti. Kendine özgü o titizliği ile üzerinde çalıştığı Çehov oyununun sayfaları arasına beyaz kağıtlar yapıştırırdı. Ardından, yazarın ilk sahne açıklamasını okurdu: “Sorin'e ait çiftlikteki bahçenin bir bölümü. Seyircilerden uzaklaşarak bahçenin derinliklerine doğru giden ağaçlı bir yol, ömönünde özel bir gösteri için aceleyle kurulmuş, arka taraftaki gölün görüntüsünü kapatan bir platform. Sağında ve solunda fundalık. Birkaç sandalye, küçük bir masa. Platformun üstünde, perde arkasında Yakov ve öteki işçiler durmaktadır; birileri öksürür, çekiç sesleri duyulur. Maşa ve Medvedenko sol tarafta görünür, yürüyüşten dönmektedirler.”

Yönetmen, bunun yanına ilk kağıdı yapıştırıp, üzerine şunları yazmış: “Oyun başladığında her yer karanlıktır. Bir Ağustos gecesi. Belli belirsiz ışık veren bir fener. Uzaklarda dolaşan bir sarhoş şarkı söyler. Köpek uluması, kurbağa ve bildircin sesleri, kule saatinin aralıklı vuruşları duyulur. Bütün bunlar, seyirciye oyun kişilerinin

hüzünlü, tekdüze yaşamlarını hissettirir. Ufukta şimşek çakar, uzakta hafif bir gök gürültüsü duyulur. Perde açılmadan önce on saniyelik bir ara. Sonra Yakov, çekiç ile yere vurarak bir çivi çakar. Çaktıktan sonra yine bulunduğu yerde başka birşey ile uğraşır, perdeye dokunur, bir şarkı mırıldanır.”

Stanislavski, olayların gerçeği mekanın ayrıntılı bir şemasını çizmiş: Uzaktaki gölü, sahne üzerindeki eşyaların düzenini, ayakları toprağa gömülmüş masayı, bahçede udran tahta kanapeyi ve trampanın üzerindeki ağaç kütüklerini. Oyunu, çok iyi tanımadan uzun bir yaz akşamını yaratabilmiş, bunu oyunculara anlatabilmişti.

Martı için hazırladığı sahne düzeni açıklamalarıyla birlikte gösteriler için ne gibi masraflar yapılması gerektiği konusundaki görüşlerini de yollardı. Moskova’da çıkan gazeteler her zamanki gibi ünlü para babasının, kurulmakta olan bu tiyatro için yaptığı harcamaları büyük bir zevkle okurlarına bildiriyordu.

Stanislavski, bu çalışma yüzünden yorulmuş, gerginleşmişti. İşini doğru yapıp yapmadığını kestiremiyor, kendisine verilen Dorn rolünü anlayamıyordu. Ancak Nemiroviç Dançenko, Stanislavski’ye hemen bir yanıt yazarak, onun hazırladığı sahne düzeni açıklamalarının oyuncularla yapılan çalışmalarda ne kadar önemli olduğunu ve oyunun özünü nasıl çarpıcı bir biçimde ortaya çıkardığını, ayrıca oyun yazarının sahne düzeni defterini gördükten sonra, açıklamalarla ilgili neler düşündüğünü bildirdi ona:

“Çok güzel olmuş, Çehov çok beğendi. Çalışmalarınızın oyunun etkisini nasıl güçlendireceğini hemen anladı.”

Ancak, Nemiroviç Dançenko aynı zamanda nazik ama ısrarcı bir tavırla birkaç değişiklik yapılması için bazı önerilerde bulundu: “Bazı yerler biraz abartılıymış gibi bir izlenim yaratıyor. Seyircilerin, oyunun en önemli yerlerini algılayabilmesi için onu boşuna güldüren herşeyi yok etmeli, bence. Bu gibi yerlere cesaret isteyen, vurucu olan herşeye karşı olduğumu sanmayın ama. Endişelerim yalnızca bazı ayrıntılarla ilgili. Örneğin, Treplev sahneye çıktığında duyulan kurbağa sesleri konusunda. Ben burada tam tersini, yani tümüyle büyülü bir sessizliği yeğledim. Bazı durumlarda, seyircinin dikkatini dağıtmamak, onu günlük yaşamın ayrıntılarıyla oyalamamak gerekiyor.”



Martı'nın sahne düzenlemeleri, yönetmenin kişisel seçimlerini oyuncuya zorla kabul ettiren, artık geçerliliğini yitirmiş yöntemlerle hazırlanmıştır. Herşeyden önce oyuncu, onun yeteneği, rolünün gereklerine uygun bir sahneleme üzerinde duran yeni yöneme göre değil. Bir başka deyişle, eski sahne düzenlemelerinin hazırlanmasında izlenen yöntem, şu anda yenmeye çalıştığım despot yönetmenin çalışma tarzına uygundu. Yeni sahne düzenlemelerine gelince; onlar çalışmalarını oyuncudan yola çıkarak sürdüren yönetmen tarafından hazırlanıyor.

Stanislavski'nin 24.2.1925'te, Martı'nın oyun düzeni açıklamalarını yayımlamak isteyen S.D. Baluthati'ye yazdığı satırlar:

“15.9.1898'de Çehov, Kırım'a gider. Yola çıkmadan önce, 9.9.1898'de Av Kulübü'nde, Sanat Tiyatrosu'nun gece provasında Martı'nın 1. Perde'sini ve 2. Perde'sinin başını seyreder. Ayrıca 14.9.1898'de Eremitage Tiyatrosu binasında, A.K. Tolstoy'un Çar Fyodor İvanoviç adlı oyunun bir provasına tanık olur. Sanat Tiyatrosu, 14.10.1898 tarihinde açılışını bu oyunla yapar.



## 7. STANİSLAVSKİ VE ÇEHOV

### 7.1 STANİSLAVSKİ ÇEHOV OYUNLARINI ANLATIYOR

#### KARARLARI BELİRLEYEN ÇEHOV

“Sezgi gücüne, duygulara dayanan sahne çizgisini bana Çehov öğretti.”

Sahneye koyduğumuz oyunların bir bölümü sezgi ve duygu çizgisinde geliyordu. Bence bu guruba, Çehov’un bütün oyunları, Hauptmann’ın bazı yapıtları, Griboyedov’un Akıldan Bela adlı oyununun bir bölümü, Dostoyevski yapıtlarının sahne uyarlamaları ve bazı başka oyunlar dahildi. Bu tür sahnelemelerin ilki Anton Pavloviç Çehov’un Martı’sıydı.

Çehov sahnelemelerini betimlemeye çalışmayacağım. Bu zaten olanaksız. Onların çekiciliği sözcüklerle anlatılamaz; satır aralarında, verilen aralarda ya da oyuncuların görüşlerinde, derin duygularını yansıtmalarında gizlidir. Böylece sahnedeki cansız eşyalar bile, dekor, sesler, oyuncuların yarattığı kişiler, yapıtın ve tüm gösterinin temel havası da canlılık kazanır. Herşey oyuncunun yaratıcı sezgi gücünde, duygularında düğümlenir.

Sezgi gücüne, duygulara dayanan sahneleme çizgisini bana Çehov öğretti. Yapıtlarının iç yapısını ortaya çıkarabilmek için bir şekilde oyunların derinliklerine inmek gerekiyor. Tabii, bu, ruhsal bir derinlik taşıyan her yapıt için geçerli bir kural. Ancak, Çehov’a başka yoldan ulaşamadığından, onun yapıtlarını anlamak için özellikle gerekli bu. Rusya’nın tüm tiyatroları, Avrupa’da da birçok tiyatro, Çehov’u eski oyun tarzlarıyla sahneye koymayı denemişlerdi. Peki sonuç ne olmuştu? Denemeleri başarısızlığa uğramıştı. Bana, Çehov’u tiyatronun genelgeçer yöntemleriyle sahne üzerinde canlandırabilen bir topluluk, bir oyun gösterin! Üstelik, onun yapıtlarını ele alanlar sıradan tiyatrocular değillerdi. Ne yetenek, ne teknik, ne de deneyim konusunda benzerleri olmayan dünyanın en iyi oyuncularındı onlar. Çehov’un bize söylemek istediklerinin en azından bir bölümünü sahne üzerinde canlandırmayı başaran yalnızca Sanat Tiyatrosu oldu. Üstelik bu tiyatronun oyuncuları, bu topluluk henüz gelişme aşamasındayken.

Bunu ise yalnızca, Çehov' a yeni, özel, benzersiz bir biçimde yaklaşabildiğimiz için başarabildik. Bu benzersiz yaklaşım, bizim oyunculuk sanatına olan en büyük katkımız.

Şiirsellik, Çehov yapıtlarında ilk bakışta ortaya çıkmaz. Okurken kendi kendinize, “İyi, güzel ama hiçbir özelliği yok, heyecan verici birşey de yok. Herşey bildiğimiz biçimde geliyor. Gerçeğe uygun hiç yeni birşey yok.” dersiniz.

Bazen yapıtlarıyla ilk tanışma düş kırıklığına yol açabilir. Okuduktan sonra onlarla ilgili söylenecek hiçbir şey yokmuş gibi bir izlenime kapılırsınız. Olay örgüsü mü? İçerik mi? Bir iki sözcükle anlatılabilir. Roller mi? Birçok güzel rol vardır oyunlarında ama hiçbiri oyuncunun “güzel roller” gurubuna dahil edebileceği (böyle bir gurup da var çünkü) parlak başrollerden değildir. Güzel olanlar çoğu kez küçük rollerdir; “bağımsız roller”, yani yalnızca bir sayfalık, bir arada tutulmaları için bağlantılara gerek duyulmayan roller.

Oyunun tek tük bazı sözcükleri gelir aklınıza, bazı sahneler... Tuhaf olan, düşüncelerinizi ne kadar az dizginlerseniz, oyun üzerine düşünme gereksiniminiz de o denli artar. Oyunlardan anımsadığımız bazı yerler bizi bağlantılı oldukları başka daha da güzel yerler götürür. Sonunda da yapıtın tümünü anımsamanızı sağlar. Oyunu tekrar tekrar okuyup, derinliklerindeki büyük zenginliği hissedebilirsiniz.

Çehov yapıtlarında, aynı rolü yüzlerce oynamışlığım var. Ancak içimde yeni duygular uyandırmayan, yapıtta önceleri iz bırakmadan yanımdan geçip giden, yeni derinliklerin ya da ayrıntıların farkına varmadığım hiçbir gösteri olmamıştır.

Çehov'un yapıtları, güncel yaşamı canlandırmalarına karşın, temelde rastlantısal ya da kişisel olanı değil; insana özgü olanı işleyen, felsefi düşünceye dayandıkları için bitmeyen tükenmeyen bir kaynaktır.

Bu nedenle, yeryüzündeki gelecek yaşamla ilgili düşleri, sınırları dar görüşlü değil; tam tersine engindir, olağanüstüdür.

Bu özellikleriyle ulaşılamayacak, asla gerçekleştirilemese de amaçlanması gereken düşlerdir onlar.

“Önce bir oyunun iç olay örgüsü gelir.”

Çehov oyunlarında yalnızca yüzeysel değil, oyunun derin yapısındaki gelişmelerde de olağanüstü bir hareketlilik vardır. Yarattığı inanların eylemsizliğinde bile karmaşık bir iç hareket gizlidir. Oyun yazarları arasında, sahne üzerinde canlandırılan olayların iç örgüsünü kavramak gerektiğini, tiyatro yapıtlarının da tüm sözde teateal öğelerden arındırıldıktan sonra ancak bu temele dayandırılabilceğini en çok vurgulayan Çehov'dur. Sahne üzerindeki dış olay örgüsü bizi eğlendirir ya da sinirlendirirken; oyunun derin yapısında yatan iç olay örgüsü ruhumuzu etkiler, kavrar ve yönetir. Tabii, iç ve dış olay örgüleri yapıtta birbiriyle bağlantılı olursa daha da iyi olur. Böylelikle yapıt zenginlik kazanır, sahne üzerindeki etkisi artar. Yine de iç olay örgüsü önce gelir. Bu nedenle Çehov'un oyunlarında salt öyküyü canlandırarak içeriği yüzeysel bir biçimde işleyen, yalnızca göze çarpan kişileri abartılı bir oyun tarzıyla aktaran, sahne üzerinde kişiliklerin derinliklerini ve gizli yaşamlarını yaratmayanlar yanılığa düşer. Çehov yapıtlarının ilginçliği, yaratılan insanların ruhsal derinliklerinde yatar.

Çehov oyunlarında yalnızca oynama, birşeyleri canlandırma kaygısına düşenler, yanlış yoldadır. Onun oyunlarında "varolmak" yani o kişinin ruhunun derinliklerini yaşamak gerekir. Çehov'un güçlü olduğu alan, çok büyük bir çeşitlilik gösteren, çoğu kez bilinçli olmadan uyguladığı etkileme yöntemleridir. Bazı yerlerde izlenimci olurken, bazı yerlerde de simgeci, gerektiğinde gerçekçi, arasıra doğalcı bir yazar olur.

Akşam vakti. Ay doğar. İki kişi –bir kadın, bir erkek- yalnızca asıl duygularını gizlemek gibi bir anlam taşıyan sohbete dalmışlar. Çehov'un kişileri çoğunlukla böyle davranır. Uzaklarda bir yerlerde, birileri, piyanoda ruhsal yoksulluğu, bulunduğumuz ortamın dar görüşlülüğünü, gülünçlüğünü aklımıza getiren eski bir vals çalar. Birdenbire, acı çeken aşık kızın yüreğinden kopan beklenmedik bir iç çekiş, sonra da yalnızca kısa, çığlığa benzer bir tümce: "Yapamam... yapamam... yapamam..."

Bu sahne somut düzeyde hiçbir şey ifade etmezken, sayısız çağrışım yapar; anılar, tedirginlik yaratan duygular uyandırır.

Sonra da, umutsuz aşka kapılmış genç adam, can sıkıntısından vurduğu olağanüstü güzel bir martıyı sevgilisinin ayaklarının dibine koyar. Ne güçlü bir yaşam simgesi! Öte yandan, oyun boyunca, "Gel, eve gidelim. Yavrumuz ağlıyor." cümlesi ile eşinin sabrını

taşırmak üzere olan, şiirsel havadan yoksun, can sıkıcı bir öğretmenin kişiliği tümüyle gerçekçi bir ögedir.

Yüzeysel anne ile idealist oğul arasındaki ahlak sınırlarını zorlayan tartışmalarla dolu, şaşırtıcı ölçüde itici bir sahneyse doğalcılığa yaklaşır.

Oyunun sonlarına doğru bir sonbahar akşamı. Cama yağmur damlaları vurur. Sessizlik. Bir kağıt oyunu, uzaklarda çalınan, sonra kesilen bir Chopin vals. Silah sesi. Bir yaşamın sona ermesi. Bu izlenimciliktir işte.

Çehov, insanların ruh hallerini seçip yansıtmakta, oyuna yer yer günlük yaşamdan alınmış, bu ruh hallerine karşıtlık oluşturan sahneler serpiştirip; yapıtı, yaratıcılığına borçlu olduğumuz, beklenmedik mizah ürünleriyle zenginleştirmekte ustadır.

Bütün bunları yalnızca gelişmiş bir zevke sahip bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda oyuncularla izleyicilerin kalbini kazanabilmenin gizini iyi bilen bir insan olarak da yapardı.

Çehov, insanları, onlar farkına varmadan bir ruh halinden diğerine götürür ve belli bir yönde etkiler. Bütün bu ruh hallerini tek tek yaşadığımızda kendinizi yeryüzünde, yani bildiğimiz sınırlı gündelik yaşamın ortasında buluverirsiniz. Yüreğinizde çıkış yolu arayan çok güçlü bir özlemin doğmasına yol açacak bir yaşamdır bu. Ardından, yazarımız sezdirmeden, bizimle, bu durumdan kurtulmanın tek yolu olan düşünüyü paylaşır. Biz ise onun gösterdiği yolda ilerleriz. Bu çizgiyi, o sert maddenin içindeki bu altın damarını bulduk mu, gözümüz kapalı seyrederez. Yine yüzeye dönsük de hem rolün hem de genel olarak oyunun sözlerinde, olaylarında hissederiz bu damarı.

Görmek istemeyen gözler için Çehov, olayların yüzeyinde kalır. Gündelik yaşamı, önemsiz ayrıntıları canlandırır gibidir. Ancak, yazar bu ögelere sürekli yüreğinde taşıdığı, umut dolu, sabırsız bir bekleyiş içindeki yüce düşünceye karşıtlık oluştursunlar diye gerek duyar yalnızca.

“Çehov, sahne üzerinde hem dış hem iç gerçekliği denetim altında tutar.”

Çehov, sahne üzerinde hem dış hem iç gerçekliği denetim altında tutar. Yapıtlarının dış yapısında, sahne eşyalarını, dekor ve ışık etmenlerinden yararlanarak canlandırmadaki

başarısı benzersizdir. Çehov, tiyatrodaki olduğu kadar, günlük yaşamda da insan ruhu üzerinde büyük etkisi olan nesnelere, seslere ve sahnedeki ışıkla ilgili bilgimizi derinleştirdi, geliştirdi. Alacakaranlık, güneşin doğuşu, batışı, fırtına, yağmur, sabahları kuşların ilk cıvıltıları, köprünün üstünden geçen atların nal sesleri, şık bir at arabasının hızla geçerken çıkardığı ses, bir saatin vuruşları, ağustos böceğinin ötüşü, fırtına çanları; bütün bunlara Çehov, yüzeysel birer sahne etmeni olarak değil, insan ruhunun özelliklerini anlatmak için gerek duyar. Kendimizi ve içimizdeki her türlü yaratıcılığı, içinde yaşadığımız ruh halimizi böylesine belirleyen ışıkların, seslerin, nesnelere dünyasından nasıl ayırabiliriz ki? Çehov yapıtlarında kullandığımız ağustosböcekleriyle diğer işitsel yöntemler ve ışık etmenlerinden dolayı haksız yere güldüler bize. Bizim yaptığımız aslında yalnızca, yazarın aldığı sayısız notu uygulamaya koymaktı. Bunu, güzel ve teatral olmayan bir biçimde gerçekleştirebilmişsek, takdiri daha çok hak ettik demektir.

Sahne üzerinde tüm benliğimizle var olmak, duyarak, yaşayarak var olmak; abartılı ve kaba, teatral bir yapmacıklık bağlamında olanaksız olurdu.

Çehov, oyunun hem derin, hem yüzeysel yapısındaki teatral yapmacıklığı, güzel, sanatsal bir değeri olan, dürüst bir gerçeklikle yok etmeyi büyük bir ustalıklarla başarır. Ele almayı sevdiği gerçekler konusunda da herşeyi öyle kolay kolay beğenmez. Bizi, ruhumuzun yüzeyinde etkileyen basit günlük deneyimler, artık algılayamadığımız, her türlü özgünlüğünü yitirmiş, çok iyi bildiğimiz yıpranmış duygular değildir onun gerek duyduğu.

Çehov, gerçekliğini en kişisel ruh hallerinde, ruhun derinliklerindeki köşelerde arar. Bu gerçeklik, beklenmedik halleri, geçmişteki unutulmuş olaylarla gizemli bir bağlantıyı, geleceğe ilişkin açıklanamaz önsezileri, yaşamın özel mantığını yansıtarak heyecan verir. Bu yaşamda sağduyu yok gibidir. Bu yaşam sanki insanlarla alay eder. Onlara keyfi istediği şekilde davranır, onları dara sokar ya da güldürür.

Bütün bu, çoğu zaman sözlerle ifade edilemeyen ruh halleri, önseziler, göndermeler ve değişik duygular ruhumuzun derinliklerinde doğar, orada önemli deneyimlerimizle karşılaşır –dinsel duygularımızla, çevremizde olup bitenlerle ilgili vicdanımızla, doğruluk ve adalet duygularımızla, zihnimizin varoluş sınırlarını çözmek için giriştiği



arayışlarla karşılaşır. Bu alan sanki mayın döşenmiş bir tarla gibidir. Ayrıca Çehov'da bütün bu ince duygular, Rus yaşamının asla solmayan şiiriyle dopdoludur. Bu duygular bizim için olağanüstü değerli, dayanılmaz bir biçimde çekici ve yakındır. Bu nedenle onları yaşadığımızda tümüyle etkilerine bırakırız kendimizi. O zaman da onlarsız yaşamak zaten olanaksız hale gelir.

Çehov'u oynayabilmek için, ilk koşul olarak onun şu altın damarına ulaşmak, kendini tümüyle ona özgü gerçeklik duygusuna, çekiciliğin büyüüne bırakmak, herşeye inanmak, sonra da yazarla birlikte yapıtının ruhsal çizgisini izleyip onun bilinçaltına açılan gizli kapıları zorlamak gerekir. Orada, ruhun o gizemli bölgelerinde Çehov atmosferi oluşur. Çehov ruhunun bütün o görünmez, çoğu kez algılanamaz zenginliklerinin saklandığı o mekan...

## **7.2 DANÇENKO, STANİSLAVSKİ, STANİSLAVSKİ, SİMOV VE OYUNCULAR HAKKINDA**

Karmaşık iç yapıya ve sanatçının bilinçaltına ulaşmanın yolları çok çeşitlidir. Dançenko ile ben, Çehov'a ve yapıtlarında saklı iç yapıya değişik yollardan yaklaştık: Vladimir İvanoviç yazar olarak, ben ise oyuncu açısından. Önceleri bu yolların, bu yaklaşımların farklılıkları bizi engelliyordu. Ayrıntıdan ilkelere, rollerden oyuna, hatta genel olarak sanata kadar varan uzun tartışmalara giriyorduk. Zaman zaman geröek anlamda kavga da ediyorduk. Ancak bu kavgalar, sanat ve oyunculuk üzerine olduğu için tehlikesizdi. Tersine, bu kavgalardan yararlanıyorduk aslında. Çünkü sanatın özüyle ilgili bilgilerimizin derinleşmesini sağlıyordu bu tartışmalar. Vladimir İvanoviç'in yazın konusundaki yeteneğiyle benim oyunculuğum ortak bir noktada hızla birleşebildi: İkimiz de biçimin içerikten yani yapıtın yazınsal, ruhbilimsel ya da toplumsal yanının bir bütün olarak bir sahnelemenin sanatsal yönünü oluşturan o biçimlerden, sahne düzeninden ve nesnelere verilen biçimden ayrı tutulamayacağına karar verdik.

Ancak Çehov üzerinde yaptığımız toplu çalışmalardan sanatsal sonuçlar elde edebilmek için yaratıcı güçlerin birleşmesi gerekiyordu kuşkusuz. Önce genç oyunculara eğitmen

de olacak Vladimir İvanoviç gibi bir tiyatro yazarı; sonra, sahne düzenlemeleriyle, belli oyunculuk yöntemleriyle, işitsel araçlar ve ışık etmenleri alanındaki yeni buluşları uygulayarak yazarın yarattığı ruh halini sahne üzerinde canlandırabilen, yapıttaki insan ruhunun özelliklerini anlatabilen, her türlü yozlaşmayı tiyatro geleneğinden uzak bir yönetmen ve son olarak da V.A. Simov gibi Çehov'un ruhundan anlayabilen bir sahne tasarımcısı... Bu üç gücün bütünleşmesi gerekiyordu.

Ayrıca, çağdaş yazın konusunda eğitim görmüş genç, yetenekli oyuncular gerekiyordu bize. Bayan Knipper, Bayan Lilina, Moskvina, Kaçalov, Meyerhold, Lujski, Gribunin ve diğerleri gibi. Yönetmenler, genç oyunculara her açıdan yardımcı olmaya, onların en iyi şekilde yetişmelerini sağlamaya çalışıyordu.

Her zaman olduğu gibi yönetmen, burada da dış görünüm ile ilgili çok çeşitli yönetmenlik olanaklarına, dekor, sahne düzeni, ışık, ses, müzik gibi istenilen atmosferi yaratmakta kolaylık sağlayabilecek sahneleme yöntemlerine başvurabiliyordu.

Bu atmosfer, çoğunlukla oyuncuları derinden etkilerdi. Oyuncular dış gerçekliği duyumsarken, içlerinde kendi yaşamlarından, bu gerçeklikle bağlantılı, Çehov'un söz ettiği duyguların açığa çıkmasına neden olan anılar uyanırdı. İşte o an, oyuncu oynamayı bırakır, oyundaki kişiyi caandırmaya başlar, yaşayan bir kişi olurdu. Oyun kişisi, çok doğal bir yolla oyuncunun ruhuna işlerdi. Rolde bir başkasının olan sözler ve davranışlar, oyuncunun kendi sözleri ve davranışları oluverirdi. Yaratıcılığın büyüğü kendini gösterirdi. Ruhun o en önemli, uğruna sanatımız için ödün vermeye, sabretmeye, acı çekmeye ve çabalamaya değdiği sırrına ulaşırdı.

Oyundaki tarihsel sadakat çizgisi dış gerçekçiliğe götürürken, sezgi ve duygu çizgisi de bizi iç gerçekçiliğe yöneltti. Oradan gizemli süreçleri oyuncunun bilinçaltında gelişen organik yaratıcılığa kendiliğinden ulaştık. Bu alan, iç ve dış gerçekliklerin bittiği noktada başlar. Dış dünyadan çıkarak iç dünya üzerinden bilinçaltına giden bu sezgi ve duygu üzerine kurulmuş yol, en doğru yol olmayabilir. Ama üzerinde kolay ilerlenebilecek bir yoldu. En azından bu, benim o dönemdeki sanatla ilgili tutumunun temelini oluşturuyordu.

### 7.3 MARTI ÜZERİNDE İLK ÇALIŞMALAR VE OYUN DÜZENİ

Vladimir İvanoviç yazar olarak çok değer verdiği, arkadaş olarak da sevdiği Çehov ile başladı çalışmalarına. Çehov'a duyduğu hayranlık şu olaydan anlaşılabilir: Vladimir İvanoviç, Martı'nın sahnelendiği sıralarda , yapıtlarından biri için oyun döneminin en iyi oyununa verilen Griboyedov Ödülü'nü almıştı. İvanoviç, bunu hak etmeğini savunup, Martı'ya verilmesi için ödülü geri çevirmişti.

Dançenko'nun en büyük düşü, Çehov yapıtını Sanat Tiyatrosu'nda sahneye koymaktı. Yalnız bu düşün gerçekleşmesi için önünde bir engel vardı. Martı, daha önce Petersburg Aleksandra Tiyatrosu'nda sahnelenmiş, ancak büyük bir başarısızlığa uğramıştı. Oyunu seyretmeye gelen Çehov, oyunun gerek sahnelenişinden, gerekse başarısızlığından dolayı yeni bir sahnelemeyi düşünmek istemeyecek kadar üzülmüş, etkilenmişti. İvanoviç, yazarı ikna etmek için epey uğraştı. Önceleri Çehov, yazarı olarak çektiği acıları bir ikinci kez yaşamayı göze almaya yanaşmadı. Ancak sonunda Dançenko kazandı. Martı'yı koyma iznini almıştı artık.

Ama o noktada Vladimir İvanoviç'in önüne yeni bir engel çıktı: Çehov'un günümüzde bize bu kadar rahat anlaşılır gibi gelen yapıtını, o yıllarda anlayan kişi çok azdı. Oyun sahne üzerinde tümüyle etkisiz bulunuyor, ayrıca tekdüze ve can sıkıcı olarak nitelendiriliyordu. Ben de Martı'yı ilk okuduğumda garip bulmuştum. Nitekim Dançenko önce benim fikrimi değiştirmek için girişimde bulundu. Birlikte okumalar yaptığımız birçok gece boyunca, Vladimir İvanoviç, bana Çehov yapıtlarının özelliklerini anlattı. Oyunların içeriklerini, onları ilginç kılacak biçimde anlatmayı çok iyi bilirdi. Sonraları birlikte çalıştığımız uzun yıllar boyunca hem kendisi hem ben hem de tiyatromuz bu yeteneğinden ötürü sık sık zor dönemler yaşadık. Canlı anlatma biçimiyle kaç kez ikna etmişti bizi. Biz de sahne üzerinde aynı canlılığı beklemiştik. Ama ilk okuma provasına başladığımızda Dançenko'nun oyun hakkında anlattıklarının, yapıtın yazarından çok , onun ürünü olduğunu ortaya çıkardı.



Nemiroviç Dançenko, Martı hakkında konuşunca oyunu seviyordum. Ancak metinle başbaşa kaldığımda canım sıkılıyordu. Üstelik, yönetmenlikle ilgili ön çalışmalarda o zamanlar herkesten daha deneyimli olduğumdan, sahne düzeni içine gerekli ön hazırlıkları tamamlamak, ayrıntılı bir plan yapmak da benim görevimdi.

Bunun için Moskova dışına, bir tanıdığın çiftliğine gitmeme izin verdiler. Orada, Martı'nın sahne düzeniyle ilgili çalışmalarımı yürütecek, sonuçlarını arada bir, ilk provalar için kullanılmak üzere Puşkino'ya gönderecektim. O günlerde oyuncular henüz çok deneyimsiz olduklarından, bu çalışmalarımı otoriter bir yöntem doğrultusunda yürütmem kaçınılmaz gibiydi. Odama kapanıp duygularıma, gözlerimin önünde canlandırabildiklerime, içimdeki sese uyarak, en küçük ayrıntısına kadar indiğim bir sahne düzeni hazırladım. O sıralar içimdeki yönetmenin görüşleri, oyuncunun duygularından çok farklıydı. Gerçekten de başkalarına, yabancı birinin koyduğu kurallara göre yaşamayı, hissetmeyi emredebileceğime inanıyordum. Herkese, sahne üzerinde buldukları her an için ayrı ayrı açıklamalar yazıyordum. Bu kurallara da hiç istisnasız uymak zorundalardı.

Kendi oyun metnime her türlü ayrıntıyı kaydettim. Rollerin ve yazarın sahne düzeni açıklamalarının nerede, ne anlama geldiğini, nasıl bir ses tonuyla konuşulması, oyuncunun sahne üzerindeki yerini ne zaman değiştirmesi gerektiğini... Metne giriş, çıkış, yer değiştirmeler vb. ile ilgili özel çizimler ekledim. Ayrıca dekor, giysi, makyaj, hareket, yürüyüş , oyun kişilerinin özellikleri ve alışkanlıkları gibi konuları ele aldım. Martı ile ilgili bu kapsamlı, zor çalışma için bana yalnızca üç-dört hafta verilmişti. Bu nedenle kaldığım evin tavan arasında bulunan odamdan hiç çıkamıyordum. Camdan dışarı baktığımda da uçsuz bucaksız, kurak bozkırların sıkıcı görünümüyle karşılaşıyordum.

Şaşkınlık içinde bu işin bana zor gelmediğini gördüm. Oyunu gözlerimin önünde canlandırabiliyor, hissedebiliyordum.

Puşkino'ya gönderdiğim taslaklar övgüyle karşılandı. Dançenko'nun övgüleri pek şaşırtmadı beni. Oyunu aşırı derecede seviyordu. Bu nedenle de üzerine yaptığım bu çalışmalar nesnel gözle bakamayabilirdi. Beni asıl şaşırtan ve sevindiren, önceleri oyuna

karşı çıkan oyuncuların da çalışmalarımı aynı derecede övmeleri idi. Aldığım son ve en güzel haber de, Martı'nın provalarını seyretmek için Moskova'da bulunan Çehov'un da çalışmalarımı beğenmiş olmasıydı.

Bu mektupta ayrıca Çehov'un bizimle çok ilgilendiği, tiyatromuzun parlak bir geleceğe sahip olduğuna inandığı yazılıydı. Moskova'da gelen mektupta, "Çehov bizi sevmiştir benziyor." deniyordu.

#### 7.4 STANİSLAVSKİ'NİN DANÇENKO'YA MEKTUBU

**Andreyeka, 30.8.1898**

Martı hakkında yazdıklarınız çok ilgimi çekti. 1. Perde'de Treplev ön plandayken küçük rollerin, başrolleri gölgede bırakmamasına dikkat etmek gerektiğini söylüyorsunuz. Buna tümüyle katılıyorum. Ancak bu nasıl gerçekleştirilir, bilemiyorum. Her zaman yaptığım gibi oyunculara rollerinin genel çizgisi konusunda büyük bir özgürlük tanıdım. Onlar rollerini ezberledikten sonra, gereksiz ayrıntıları yok ederek, asıl önem taşıyan özelliklerin üzerinde durmaya başlıyorum. Oyuncuların fazlasıyla dar, sınırlı bir çizgiden gidememelerinden korktuğum için böyle bir uygulamaya başvurdum. Çünkü böyle durumlarda sonuç her zaman basit, kukla benzeri tipler olur ancak.

Bir düşünün, büsbütün sessizlik olması gereken bir sahnede kurbağa sesleri kullanıyorum. Çünkü tiyatrodaki sessizlik, hiç ses olmamasıyla değil, tam tersi sesler aracılığı ile verilir. Sessizliğin sesini duyuramazsanız, istenen etki yaratılamaz. Neden mi? Çünkü kuliste (sahne işçileri ya da sahne arkasında bulunan izinsiz ziyaretçiler gibi) ve salonda seyirciler arasında sürekli ses çıkaranlar olur. Bu sesler de sahne üzerindeki havayı etkiler.

Kurbağa sesi seçmemin nedeni de, buna çok benzer sesler çıkaran bir aletin olmasıydı. Ayrıca bence, monolog, fonda canlı sesler çıkaran hayvanlara doğru söylendiğinde daha etkileyici oluyor. Yanılıyor olabilirim tabii. Kendi tasarılarınızı, benim çalışmalarına öncelik tanıyarak nezaketen değiştirdiyseniz, çok yazık olur. İki

çalışmayı karşılaştırarak daha iyi olanını seçmek gerek. En azından yönetmen, hatta belki de oyuncu olarak kendimi üstün gördüğümü düşünmüyorsunuzdur umarım. Özellikle de bu oyunda kararları siz vermelisiniz. Çünkü siz, Çehov'u daha iyi tanıyor, hissedebiliyorsunuz.

Dorn'un kişiliğine ilişkin hazırladığınız taslak için çok teşekkür ederim. Bu rolden ne kadar korktuğumu bir bilseniz! Sizin mektubunuz da korkumu iyice körükledi. Bu, ilk bakışta önemsiz görünen rolle ilgili beklentileriniz pek yüksek doğrusu. Rolü oynayana büyük bir sorumluluk yüklemiştiniz. Sakin bir kişiliği canlandırabilirim. Ancak akıllı, yumuşak, iyi niyetli, güzel, şık olmak; doğrusu bütün bunlar, bu kadar az söz ve hareket kullanan bir oyun kişisi için çok fazla olumlu ve olumsuz eylemin bir arada olması... Bunlar beni çok ürkütüyor. Bu rolü canlandırırken en çok korktuğum şey dekendi kişiliğimden çıkamamak, oyun kişisini kendim gibi oynamak. Dorn'u tasarladığım gibi tenör sesli bir Don Juan olarak canlandırırsam özgün bir yorum olur bence. Bu beyefendi bir zamanlar şehrin sevilen bir şarkıcısıyken şimdi artık ününü yitirmiştir. Treplev ve Nina dışında herkese çok yüzeysel bir biçimde, yaralayıcı bir alaycılıkla yaklaşır. Benim yorumumdaki Dorn, sallanan bir sandalyede oturabilir ama sizin Dorn bunu yapamaz tabii. Şimdi eski yorumumdan vazgeçip yeni bir yol deneyeceğim. Ne yapacağım ben? Gerçekten korkuyorum.

## 8. SONUÇ

'Herşey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan...' diyen Çehov, söylenmesi kolay ancak uygulanması o denli zor bir cümle etmiştir.

Basit ama kolayca kaçmayan bir yapı kurmak, karakterleri bu yapıyı içine yerleştirmek ve seyirciyi inandırmak... Yitip giden yaşamlar, yaşanamayan aşklar, dile getirilemeyen, söylenemeyen sözler... bütün bunlar Çehov'un kaleminden çıkınca bambaşka bir söyleme dönüşüyor.



## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Bannour, W., 2007, *Çehov'un Sırrı*, Tokyay, M., İstanbul, Doğan Yayıncılık

Brockett, C., O., 2000, *Tiyatro Tarihi*, Sokullu, S., Dinçel, S., Sağlam, T., Çelenk, S.,

Çalışlar, A., 2002, *Çehov Ve Moskova Sanat Tiyatrosu*, Çalışlar, A., İstanbul, Mitos-  
Boyut

Öndil, S., B., Güçbilmez, B. (Çev.), Ankara, Dost Kitabevi

Nutku, Ö., 1983, *Dram Sanatı*, İzmir, Ege Üniversitesi Yayınları

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

Troyat, H., 1987, *Çehov*, Günyol, V., İstanbul, Ada Yayınları

Yüksel, A., 2003, *Dram Sanatında Ezgi Ve Uyum*, İstanbul, Alkım Yayınevi

***Sürelî Yayınlar***

Şener, S.–*Anton Çehov'un Oyunlarında Uzam ve Zaman*

Tanrıverdi, M. – *Çehov'un Oyunları Üzerine*