

**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**GOGOL'ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN ve  
AGAFYA KARAKTERİNİN STANİSLAVSKİ  
SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURCU SEÇMEER**

**İSTANBUL, 2009**

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

**GOGOL'ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN ve**  
**AGAFYA KARAKTERİNİN STANİSLAVSKİ**  
**SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**BURCU SEÇMEER**

**Tez Danışmanı: ÖĞRETİM GÖREVLİSİ, ZURAB SIKHARULIDZE**

**İSTANBUL, 2009**

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

Tezin Adı: GOGOL'ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN VE AGAFYA  
KARAKTERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ  
Öğrencinin Adı Soyadı: Burcu SEÇMEER  
Tez Savunma Tarihi:01.06.2009

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

Prof.Dr. Selime SEZGİN  
İmza

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

Zurab SIKHARULİDZE  
İmza

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

Jüri Üyeleri

İmzalar

Öğr. Gör. Zurab SIKHARULİDZE

.....

Öğr. Gör. Tamar KHORAVA

.....

Doç. Dr. Melih Zafer ARICAN

.....



## ÖZET

# GOGOL'ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN VE AGAFYA KARAKTERİNİN STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Seçmeer, Burcu

İleri Oyunculuk  
Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab Sikharulidze

Haziran 2009, 40. sayfa

Oyunculuk adına bu güne kadar yapılmış çalışmalara ve oluşturulmaya çalışan yöntemlere baktığımız zaman, öncü isim olarak Konstantin Stanislavski çıkar karşımıza. Dünya çapındaki birçok oyunculuk okulunda da yaygın olarak “gerçekçi oyunculuk” bakış açısına dayanan Stanislavski sistemi öğretilir. Sistem, öncelikle oyuncunun masa başında ve kendi kendine gerçekleştireceği bir araştırma, inceleme ve sorgulama süreci ile başlar. Sonrasında içsel ve dışsal çalışma teknikleriyle devam eder. Yazılmış olan tezin içeriği de ağırlıklı olarak masa başında yapılan ve içsel çalışma yöntemlerini kapsayan süreci anlatır. Elbette ki dışsal çalışma süreci de, önceki yapılan çalışmalarla bağlantılı olduğu için ve sistemin önemli bir parçası olduğu için değinilmeden geçilmemelidir. Stanislavski'nin oyuncular için aşamalandırmış olduğu bu çalışma yöntemi, Gogol'ün Bir Evlenme oyunu ve oyundaki Agafya karakteri üzerinde uygulanmıştır

Stanislavski, oyuncunun metinle ilk buluşmasından sonra oyuncuyu detaylı bir araştırma sürecine sokar. Yazarın hayatını ve dönemini incelemesini ister. Sonrasında eserin bir nevi anatomisi olarak da tarif edebileceğimiz fabel'i ve süjeyi, yani büyük olaylar ve küçük olaylar sıralamasını ister. Bu sırada eserdeki başlangıç, düğüm, gelişme, doruk noktası, çözüm ve final noktaları da netleştirilir. Eserin türü, tarzı ve ana çatışması belirlenir. Arkasından büyük önemi olan, eserin ideası yani ana fikri çıkartılır. Bu sorunun cevabı oyuncunun eseri kavraması için altın anahtar değerindedir. Eseri enine boyuna incelemiş olan oyuncu, artık karakteri incelemek için hazırdır. Oynayacağı karakterin üstün amacını ve büyük isteğini bulur.”Ne yapıyorum?”, “Niçin yapıyorum?”sorularını yanıtlar. “Nasıl yapıyorum? Sorusunun cevabını sahne de cevaplandırır. Tekstle birebir yapılan bu çalışma sürecinden sonra Stanislavski, oyuncunun bütün bu bilgileri kendi malzemesi ve yaratıcılığıyla harmanlamasını ister. İçsel çalışmalar sürecinde oyuncu kendini verili şartlar içerisinde değerlendirmeye ve imgelemeye çalışır. Duyguları çıkarabilmek için kendi coşku belleğinden faydalanır. Karakter için uygun olacak hal ve tavır kestirmeye, ona adapte olmaya çalışır. Rolü ne kadar içselleştirir ve benimserse ortaya çıkacak şey de o kadar inandırıcı olur. Dışsal çalışma süreci çoğunlukla provalarda ve sahnede gerçekleşir. Oyuncu karakterin ritmini

ve temposunu belirler. Sesi, konuşması, vurguları şekillenir. Karakter oyunla bütün olma sürecine girer. Beden bütün gerginliklerden arındırılmaya çalışılır. Yapılan bütün bu aşamalı çalışma sonucunda oyuncu artık esere hâkimdir. Karakteri ile bütündür. Yaratabilmek içinde önünde bir pusulası ve haritası vardır.

**Anahtar Kelimeler:** Stanislavki Sistemi, İzlek, Oyuncu, Yöntem

## ABSTRACT

### THE ANALYSIS OF THE CHARACTER OF AGAFYA IN “THE MARRIAGE” BY GOGOL THROUGH STANISLAVSKI SYSTEM

Seçmeer, Burcu

Advanced Acting  
Supervisor: Zurab Sikharulidze

June 2009, 40 pages

Considering the current methodologies or preestablished techniques used in terms of “acting”, Konstantin Stanislavski as a name is the pioneer. In most of the acting schools worldwide, they use the widespread applications of the system based on “realistic acting.” The so called system starts with the inquisition, research and analysis process of the actor by himself literally on the desk .Then it continues with the internal and external working techniques. The content of the thesis here mainly focuses on round-the-table part and internal development techniques. The external techniques are mentioned as well in terms of its relationship with the system. This thesis is tried to apply the phasing process and technique built by Stanislavski to “The Marriage” by Gogol, on the character of Agafya.

After the first meeting with the text, Stanislavski leads the reader/ actor to a deeper process of exploration. He would like the actor to approach the writer and his life or period further in detail. He asks for the sequence of events in terms of essentialness both for the important events ( Fabel) and the detailed one (suje).During this process, the actor tries to clarify the parts of the play like the beginning, the dilemma, the development, the crescendo, the solution and the final. Then the actor determines the genre, the category of the play and the main conflict of the story. The other most important step is finding the idea of the play. The answer of this question is going to be the golden key for the actor. After a careful examination of the play, the actor is ready to meet with her or his character anyway. The actor finds the “main purpose” and the “strongest desire” of the character with the questions of “What am I doing? And “Why am I doing this?” There is another important question which needs to be answered by the actor for sure.”How Am I doing? But the actor is going to find the answer of this question on the stage. When the actor finishes the working process with the text, Stanislavski wants the actors to gather the knowledge and the creativity on their mind. During the internal working process, the actor tries to imagine and feel his feelings and the reactions according to the given conditions. To get the best and the actual result, the actor gets help from his own emotional memory. After determining the most appropriate attitude for the character, the actor attempts to be adaptive to this form and the psychology. If the actor can internalize and embrace the character substantially, he gets the best result for sure. Stanislavski’s external working techniques are usually beneficial for the rehearsals when the actor is working on the stage. The actor discovers the rhythm and the tempo of the character. Then he gives a new form to his voice, talk and the stress. The integration between the character and the play starts. The actor’s body is

relaxed. After whole these stepped techniques, the actor becomes the master of the play. The actor has got a wonderful map to create.

**Key Words:** Stanislavski System, Template, Actor, Method



# İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN HAYATI.....	3
3. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNE.....	5
3.1 OYUNCUNUN İÇSEL ÇALIŞMALARI.....	7
3.1.1 Sihirli Eğer.....	7
3.1.2 Verili Durumlar.....	7
3.1.3 İmgeleme Yeteneği.....	8
3.1.4 Konsantrasyon.....	8
3.1.5 İnanç ve Gerçeklik.....	9
3.1.6 Duygu ve Düşünce Alışverişı.....	10
3.1.7 Adaptasyon.....	11
3.1.8 Coşku Belleği.....	11
3.1.9 Bütünlük ve Akış.....	12
3.2 OYUNCUNUN DIŞSAL ÇALIŞMALARI.....	12
3.2.1 Tempo ve Ritim.....	12
3.2.2 Karakterin Bedenle Buluşması.....	13
3.2.3 Vücutun Gerilimden Arındırılması.....	13
3.2.4 Bütünlük ve Kontrol.....	14
3.2.5 Ses-Konuşma-Entonasyon.....	14
4.OYUNA-KARAKTERE İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR.....	15
4.1 OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK.....	15
4.1.1 Edebi Tahlil.....	15
4.1.2 Eserin Dönemi.....	15
4.1.3 Fabel.....	15
4.1.4 Küçük Olaylar Sıralaması (Suje).....	15
4.1.5 İdea/Ana Fikir.....	15
4.1.6 Tür/Tarz.....	16
4.1.7 Ana Çatışma.....	16
4.1.8 Eserin Yapısı.....	16
4.1.8.1 Başlangıç(Giriş).....	16
4.1.8.2 Düğüm.....	16
4.1.8.3 Gelişme.....	16
4.1.8.4 Doruk Noktası.....	16
4.1.8.5 Çözüm.....	16
4.1.8.6 Final.....	16
4.1.9 Karakterin İncelenmesi.....	17
4.1.10 Karakterin Yorumu.....	17
5.GOGOL’ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN VE AGAFYA KARAKTERİNİN İZLEK ÜZERİNDEN TAHLİLİ.....	19

<b>5.1 GOGOL'ÜN HAYATI</b> .....	19
<b>5.2 GOGOL DÖNEMİ RUSYASI</b> .....	22
<b>5.3 FABEL</b> .....	23
<b>5.3.1 1.Perde</b> .....	23
<b>5.3.2 2.Perde</b> .....	24
<b>5.4 SUJE</b> .....	25
<b>5.4.1 1.Perde</b> .....	25
<b>5.4.2 2.Perde</b> .....	28
<b>5.5 İDEA/ANA FİKİR</b> .....	33
<b>5.6 TÜR/TARZ</b> .....	34
<b>5.7 ANA ÇATIŞMA</b> .....	35
<b>5.8 ESERİN ANA YAPISI</b> .....	35
<b>5.8.1 Başlangıç Noktası</b> .....	36
<b>5.8.2 Düğüm</b> .....	36
<b>5.8.3 Gelişme</b> .....	36
<b>5.8.4 Doruk Noktası</b> .....	36
<b>5.8.5 Çözüm</b> .....	37
<b>5.8.6 Final</b> .....	37
<b>5.9 KARAKTERİN İNCELENMESİ</b> .....	38
<b>5.10 KARAKTERİN YORUMU</b> .....	39
<b>6. SONUÇ</b> .....	42
<b>KAYNAKÇA</b> .....	43

## 1.GİRİŞ

Oyunculuk, benim hayatımda, önce çocukluk hayalim, lise son sınıfta idealim, üniversitede ise mesleğim olması için eğitimini aldığım, uzun ve değerli bir süreci kapsar.18’li yaşlarıma kadar bu süreç, amatör çalışmalarım ve çabalarım ile sınırlı kalmış, üniversite’de konservatuar eğitimi almaya başlamam ile birlikte daha profesyonel ve akademik bir seviyeye taşınmıştır. Eğitim gördüğüm Bilkent Üniversitesindeki Türk ve Gürcü hocalarım, Stanislavski ekolünden gelmiş, bizlere de dört sene boyunca Stanislavski’nin oyunculuk sistemini öğretmiş, çalıştırmışlardır. Stanislavski sistemi, kendinden sonra keşfedilmiş başka sistemlere dahi temel oluşturmuş, ışık tutmuş ve bugün dünyada birçok oyuncunun faydalandığı bir kaynak haline gelmiştir. Ben hem okul hayatım boyunca, hem de okul sonrası profesyonel platformlarda yaptığım çalışmalarda, Stanislavski oyunculuk sistemi oyuncu için ne kadar aydınlatıcı, yol gösterici, doğru, samimi, doğal ve en önemlisi özgün bir metod olduğunu deneyimleme şansına sahip oldum. Az önce belirttiğim gibi bugün kabul görmüş birçok oyunculuk sistemi var. Ben hem denemiş olduğum, yani sonuç aldığım, işe yaradığından emin olduğum bir metodu farklı ekoldeki meslektaşarımla paylaşmak, hem de oyunculukla yeni tanışacak olan kişilere bir ufuk olabilmesi açısından bu tezi yazmayı istedim. Bu tez, sistemin uygulanışı açısından bir örnek teşkil edecektir.

Tezime öncelikle Stanislavski’nin kim olduğunu ve hayat hikâyesini anlatarak başlamak istiyorum. Ekolü dünya çapında bilinse de kendi yaşamı pek bilinmiyor. Sonrasında geliştirmiş olduğu sistemi anlatmak istiyorum. Aslında bu sistem, oyuncuya sahnede ve masa başında olmak üzere iki ayrı süreçte çalışmayı önerir. Sahnedeki kısmı ancak pratik olarak gerçekleştirebileceği için tezimde birebir uygulama şansım olmayacak. Fakat ekolü bütünüyle aktarabilmek için yine de anlatmak istiyorum. Çünkü oyuncu masa başı çalışmasını bitirdikten sonra, Stanislavski’nin önermiş olduğu sistemi sahne üzerinde çalışmaya başlayacaktır. Stanislavski, sahnede içsel ve dışsal metodlar olmak üzere oyuncuyu iki ayrı koldan çalıştırır. Bunları ileriki aşamalarda detaylı bir şekilde aktaracağım. Bu yolculuğun ilk aşamasına, yani masa başı çalışmalarına bakarsak, Stanislavski’nin sunduğu bir izlek vardır. Ben de bu izlek doğrultusunda Gogol’un Bir

Evlenme oyunundaki Agafya karakterini çalışmak ve okuyucularla paylaşmak istiyorum.

## 2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ'NİN HAYATI

Konstantin Stanislavski, 1963 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, dramlarda 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 Memiroviç - Daçenko 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. Daçenko Moskova Sanat Tiyatrosunun yöneticiliğini ve dramaturgluğunu üstlenirken, Stanislavski’ de sanat yönetmeni ve başyönetmen olarak çalışmıştır. Stanislavski ve Daçenko, Moskova Sanat Tiyatrosunda yeni bir oyunculuk yöntemi geliştirmeyi, varolan 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 Cehov’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 "Hedda 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.

### 3. STANISLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNE

Eski Yunan miyadı olmak üzere Aiskhilos, Seneca, Shakesepeare, Goethe, Schepkin gibi birçok sanat adamı yıllar boyunca oyuncu ve tiyatroyu incelemiş, çeşitli oyunculuk biçimleri önermişlerdir. Fakat bu isimler arasında sadece ve ilk defa Stanislavski oyunculuk adına çalışmalar yapmış ve bir takım "yöntemler" geliştirmiştir. Stanislavski'den önce, sanat okulları öğrencilerine dış yönlerini geliştirebilecekleri, eskrim, bale, diksiyon, konuşma gibi konularda eğitim veriyorlardı. Bu eğitimler oyuncunun karakterle içselleşebileceği çalışmalar değildi. Oysa Stanislavski'ye göre sahnede öncelikle insan ruhunun var edilmesi, yaratılması gerekiyordu. Ona göre oyunculuk sanatının temeli, oyuncunun iç dünyasını harekete geçirebilmesi ve ruhu yaşatabilmesiydi. Zaman zaman dönemin bilim adamlarından etkilenerek, zaman zaman da bilim adamlarına kendi ışık tutarak, "birey psikolojisi" ve "denetim altına alınabilen bilinçaltı" gibi konularda araştırmalar, çalışmalar yaptı. Coşkuların kontrol edilemez bileşimi olarak tarif ettiği bilinçaltına, bilinç yoluyla ulaşabilmek için coşkuları zorlamak gibi metotlar üzerinde çalıştı. İç hareket ettirici güçler olarak tanımlanan psikolojik üç güç kaynağının "akıl", "istem" ve "duygu" olduğunu keşfetti. Ona göre denetlenemeyen ve kontrol edilemeyen tüm duygular bilinçaltıydı ve bir aktör bu duyguları denetleyebilmeliydi. Haliyle oyuncular yaratma sürecinde bilinçaltını harekete geçirecek çalışmalar yaparak özgün, doğal ve gerçekçi sonuçlar alabilirlerdi. Çalışmalarının ilk yıllarında oyunculara öncelikli olarak "içsel hazırlık" yapmalarını, bunun içinde "coşku belleği" olarak adlandırdığı yöntemi kullanmalarını önermiştir. Kendi, bu içsel hazırlık - coşku belleği yöntemini üç aşamalı bir süreç olarak tanımlamıştır."Flört", "Evlilik" ve "Doğum".

Flört aşamasında oyuncu, karakterle içsel olarak bütünleşebilmek için onun yaşamını, dönemini, sosyal çevresini, alışkanlıklarını, geleneklerini, duygu ve düşüncelerini vs. gibi konuları inceler. Bununla birlikte imge dünyasını besleyecek görsel, işitsel, yazılı her tür veriden faydalanmaya çalışır. Evlilik döneminde, oyuncu karakterinin eylemlerine ve konuşmalarına hayat verme çabasıdadır. Karaktere verilmiş şart ve koşullar içerisinde kendini düşünerek, bir nevi empati yaparak rolle bütünleşmeye ve ruhsal sürecini yakalamayı hedefler. Doğumda ise içsel hazırlıkla, fiziksel var oluş

buluŖur; Sahnede jestler, duruŖ, konuŖma Ŗekli ve tavrı doğal olarak oyuncuya yerleŖir ve oyuncu oyunda su gibi akıp gider.

Yine de Stanislavski'nin oyunculara yaratıcılıklarını aktive etmek için nermiŖ olduğu teknikleri deęiŖmez bir reçete olarak algılamamak gerekir. Bu teknikler Stanislavski'nin sanat yaŖamı boyunca yaptığı araŖtırmalar ve incelemeler ıŖıęında kendi içinde de deęiŖimler gstermiŖtir. Özellikle 1930'lu yıllarda yapmıŖ olduğu alıŖmalardan edinmiŖ olduğu sonuç "içsel olandan" yola çıkma fikrinin isabetli bir tutum olmadığı yolundadır. Aksine somut ve görünen eylemler baz alınarak yaratım sürecine girilmesi gerektiğidir. Stanislavski'ye göre fiziksel olan ve ruhsal olan birbirlerinden ayrılamazlar. Oyuncu, oyunda karakter için verilmiŖ olan fiziksel olay ve durumları, verilmiŖ Ŗartlarla hakkıyla btnleŖtirebildięinde, i aksiyon otomatik olarak harekete geçecektir. İnsanın ruh hali, tutku ve arzuları, duyguları, istekleri vb. eŖitli psikolojik durumlar basit fiziksel eylemlerle anlatılabilir. İçsel deneyim, dıŖsal fiziksel ifade olmadan anlatılmaz. İnsanlara içimizde olup bitenleri yansıtacak olan Ŗey vcutlarımızdır. Omurganın bir hareketi, elin bir Ŗekli, bir omuz silme ya da hareketsizlik hali, belli bir zihinsel süreci ifade eder. Stanislavski elbette ki sadece fiziksel hareketlilikle ve vücutla bir karakter yaratmayı savunmamıŖtır. O zaman psiko-fiziksel birlik bozulacak ve yapılan icra mekanik ve cansız olacaktır. Oyuncu en baŖından itibaren psikolojik süreçleri eylemlere yedirmelidir. Fiziksel hareket ile fiziksel eylem farklıdır. Oyunculara lazım olan Ŗey, bir amaca ve bir psikolojiye sahip olan fiziksel eylemdir. Yapılan eylem, eserin koŖulları temel alınarak seçilmelidir. Bu eylem, oyuncunun ortaya çıkarması gereken coŖkuya yansıtılabilmelidir. Fiziksel eylemin öncesinde ve sonrasında mesela dŖnceler, hisler, tercihler, değerlendirmeler ve tavırlar gibi zihinsel süreçler belirlenmeli sonrasında vücutta jestler olarak kullanılmalıdır. Oyuncunun repliği olmadığı zaman bile vücut karakterin içinde bulunduğu psikolojiyi, dŖnceleri ve durumu aktarabilmelidir. Basit bir jest bile kiŖinin kiŖisel özellikleri ya da bulunduğu anda ki temposu, ritmi, hissiyatı vb. konularda aydınlatıcı olabilir. Vücut sessizken de konuŖabilmelidir. En basit eylemi bile "genel" yapmak yerine bir "amaç" doğrultusunda yapmak gerekir. Stanislavski'ye göre bir amaca sahip olmak psikolojik ve fiziksel eylemi birbirine bağlar. Bu amaç eylemi motive edecek duygu ve dŖnceyi bulmak konusunda rehberlik yapacaktır.



Stanislavski, fiziksel eylem mekanizmasının içsel ve fiziksel çalışma süreçlerini iki başlık halinde ayırmış ve maddeleştirmiştir. Bu maddeler “Oyuncunun İçsel Çalışmaları” ve “Oyuncunun Dışsal Çalışmaları “ olarak incelenebilir.

### **3.1 OYUNCUNUN İÇSEL ÇALIŞMALARI**

Bu bölümde maddelenen öğeler, oyuncunun bilinçaltına ulaşabilmesini, sezgilerinin önünün açılmasını ve gerçeği anlatan, akla yatkın ve somut eylemleri icra edebilmesini hedeflemektedir.

#### **3.1.1 Sihirli Eğer**

Stanislavski’ye göre oyuncu sahne üzerindeki olaylara hakikatle inanmakta zorlanabilir fakat olabirliğine ikna olabirdi. Bu yüzden “Eğer” sözcüğünün sihirli bir anahtar görevi göreceğini ve oyuncu kendine “Eğer ben bu karakterin, bu kişinin yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusunu sorduğunda, gerçek yaratıcılığını, düşüncesini ve mantıklı olan aksiyonu keşfedebileceğini düşünüyordu.”Sihirli Eğer” yöntemiyle keşfedilen karakterin amacı, böylelikle oyunun da amacına dönüşecekti. Bu yöntemin içsel ve fiziksel eylemleri bulmakta ateşleyici güç olacağına inanıyordu. Oyuncu kendine ”Eğer bu karakterin yerinde olsaydım, ne yapardım?” sorusunu sorduğunda imgeleri harekete geçer. Oyuncu verili koşullara kendini taşıyabildiği zaman empati oluşturur, “mış” gibi yapmak zorunda kalmaz ve o karakter kişisi olduğuna inanmakta zorluk çekmez. Elbette ki “sihirli eğer” bir olayın gerçekten var olduğunu anlatmaz fakat oyuncuya bir hareket noktası sağlar, içsel ve fiziksel eylemi doğallaştırır. Samimiyet ve mantıkla keşfedilmiş eylem de oyuncuyu yine gerçekçi bir içsel coşku yakalaması konusunda tetikleyecektir.

#### **3.1.2 Verili Durumlar**

Verili durumlar, oyun kişinin içinde bulunduğu psikolojiyi, ne yaptığını ve neden yaptığını anlamlı kılan her şeydir. Oyuncu, oyunun kendine sunmuş olduğu koşulların bir parçası haline gelir ve böylelikle karakterin içsel yolculuğunu ve coşkularını eylemlere döker. Verili durumlar, konu, olayların geçtiği yer ve zaman, aksesuar,

dekor, ışık, ses, dönem, yaşam koşulları, yönetmen ve oyuncunun yorumu vb. gibi birçok etkeni içinde barındırır.

### **3.1.3 İmgeleme Yeteneği**

İmgelem, bir oyuncunun olmazsa olmazlarından. İmgeleme yeteneği bir oyuncunun hayal gücünün gelişmişliğini gösterir. Konstantin Stanislavski bu konunun önemini kendi cümleleriyle şöyle ifade etmiştir.”Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmalıdır.”Oyuncu düş kurma yeteneği sayesinde sahneleri tasarlayıp kendi de bu sahnelerin bir parçası haline gelebilir. Oyun yazarı karakterlerin geçmişleri hakkında ya da gelecekte olabileceklerle ilgili nadiren bilgi verir. Karakterlerin biyografilerini tamamlamak oyundaki ipuçlarından faydalanarak oyuncuların işidir. Böylelikle oyuncu oynadığı karakterin duygusal ve düşünsel deneyimlerini, yaşamış olduğu ortamları, davranışlarını nelerin nasıl etkilediğini ve geleceğe dair beklentilerinin neler olabileceğini kafasında netleştirir.

Elindeki bütün malzemelerle karakterini, imgeleme gücüyle bir kasnak gibi işleme şansı olur. Bu imgeleme sonucunda oyuncunun karaktere katmış oldukları, tabi ki mantığa uygun, karakterin çizgisiyle bütün, amacına hizmet eder doğrultuda olmalıdır. İmgeleme yeteneği, oyuncuya aynı zamanda metni zenginleştirme ve cümlelere alt metin katabilme şansı verir. Karakterinin içsel ve fiziksel eyleminin farkında bir oyuncu, amacına yönelik olarak cümlelerin tonlamalarına renk ve anlam katabilir.”Dün gece yemekte yoktun” cümlesini çeşitli amaçlar doğrultusunda söyleyebilir. Bu cümleye katılan anlamla oyuncu karşısındaki kişiye sitem de edebilir, meraklandığını da ifade edebilir ya da saklanan bir durumdan haberdar olduğunu hınzırca ima edebilir. İmgelem yoluyla keşfedilen ve performansa katılan doneler oyuncuyu yavan olmaktan kurtarır, seyirci için izlemeyi zevkli ve kolay hale getirir.

### **3.1.4 Konsantrasyon**

Stanislavski'nin oyunculuk için tanımlamış olduğu konsantrasyon günlük hayatımızda algıladığımız konsantrasyon değildir. Bu daha ziyade oyuncunun dikkatini kendi iradesiyle seçmiş olduğu bir noktada toplamasıdır. Oyuncu sahnede hiçbir zaman yalnız

kalamaz. Seyirciyi fark etmemek gibi bir seçenek asla yoktur. Fakat Stanislavski'nin "Kamusal yalnızlık" olarak adlandırdığı, oyuncunun tüm dikkatini somut bir düşüncede, somut bir bedensel ifade ve somut bir eylemde toplama tekniği, oyuncunun konsantrasyonunu korumasını sağlayacaktır. Oyuncu defalarca aynı oyunu oynasa da sahnede her seferinde ilk defaymışçasına görmeli, duymalı ve düşünmelidir. Çünkü seyirci oyuncudan yönelim alır. Oyuncunun gören gözleri seyirciye baktırır. Eğer oyuncu işitiyorsa seyirci de işitecektir. "Mış" gibi yapan oyuncunun samimi olmadığını seyirci hemen anlar. Her defasında bu gerçekçiliği yakalayabilmek için elbette ki oyuncular çok alıştırmaya çalışmalıdır.

Konsantrasyon çalışmalarının ilk seviyelerinde oyuncular yakınlarındaki bir nesne ile pratik yapabilirler. Nesnenin her detayını inceledikten sonra, imgeleminde nesneyi olduğu gibi canlandırmaya çalışabilirler. Oyuncu imgelemi yardımıyla nesnelere görebildiği zaman, tüm bedeni, duygularını ve düşüncelerini otomatik olarak seyirciye aktaracaktır. Stanislavski'nin fiziksel eylemler esnasında konsantrasyonu sağlayabilmek için oyunculara önerdiği "dikkat halleri" egzersizleri vardır. Dikkat halleri üçe ayrılır. Küçük, orta ve büyük dikkat halesi. Küçük dikkat halesi, oyuncunun en küçük merkez alanıdır ve belki yanındaki oyuncu, belki oturduğu masa gibi en yakınındaki nesne ya da kişilerde dikkat yoğunlaşır. Orta dikkat halesi, oyuncunun sahne üzerinde görebileceği şeyleri içerir ve dikkat bu alanda toplanır. Örnek olarak dekor, aksesuarlar ya da sahne arkadaşları verilebilir. Büyük dikkat halesi ise oyuncunun sahne üzerinden görebildiği her şeyi içerir. Oyuncu konsantrasyonunu kaybettiğini hissederse küçük dikkat halesinden büyüğe doğru pratik bir egzersizle yeniden dikkatini toparlayabilir. Tabii ki oyuncu gözle görülebilen şeylere yoğunlaşmanın yanı sıra, imgesinde gördüğü nesne, kişi ya da seslere de konsantre olabilmelidir.

### **3.1.5 İnanç ve Gerçeklik**

Oyuncunun Sahne üzerinde yakalaması gereken gerçeklik elbette ki gerçek hayattakinden farklı olmalıdır. Amaç yapılan eylemi içtenlikle yapmak değil, yapılan eylemde veya olayda gerçek bir taraf bulup onun üzerine bir inanç oluşturmaktır. Sahnede olan her şey bir oyundur, bir kurmacadır. Oyuncuların hiçbiri gerçek krallar,

soytarılar, hayat kadınları, anneler, eşler ya da çocuklar değildir. Fakat oyuncunun kendi ya da karşısındaki oyuncu “ sihirli eğer” tekniğinin yardımıyla sanki öylelermiş gibi hissedebilir ve hareket edebilirler. Kendinden yola çıkarak yaptığı bir keşifte zaten oyuncu doğal olacak, seyirci de inanmakta güçlük çekmeyecektir. Oyuncu “Ben bu şartlardayım. Ben buyum(kardeş, komşu, hâkim, doktor vb.)Ben böyle davranırdım” cümleleriyle ulaştığı gerçeğe en yakın haliyle bedenini ve zihnini bütünleştirebilir. Haliyle yapılan icra da gerçeğe en yakın şekliyle olacaktır. Fakat seyirci sahnede aynı zamanda ilginç olanı görmek ister. İlgi çekici, lezzetli ve farklı olmayan eylemlerin sahnede yeri olamaz. O zaman yapılan iş sanat olmaktan çıkar, gündelik aksiyonların yansıması haline gelir.

### **3.1.6 Duygu ve Düşünce Alışverişi**

Tiyatro türlerinin bazıları haricinde oyuncunun seyirci ile birebir ilişki kurma şansı yoktur. Bu şekilde bir tavır zaten oyunun tabiatında yoksa oyunun ve oyuncunun yaratmaya çalıştığı Gerçeklik duygusunu zedeler ve seyirci ile kurulmaya çalışan bağ kopar. Seyircinin eylemlerin, ilişkilerin, oyunun mantığını ve anlamını rahat çözebilmesi için oyuncunun duygu - düşünce alışverişinin yoğun olması gerekir. Nasıl ki günlük yaşantımızda davranışlarımız çevremizdeki insanlardan ve olaylardan etkileniyorsa, sahnede de oyuncu diğer karakterlerden ve olaylardan etkilenecektir. Oyuncu sahne üzerindeki diğer oyun kişileriyle pür dikkat iletişimde olmalıdır. Karşısındaki oyuncuyu anlamalı, görmeli, duymalıdır. Bir oyuncu için beş duyusunu kullanabilmek bu anlamda çok önemlidir. Oyuncu kendi yoğun bir şekilde gördüğünde, duyduğunda ve bedeni zihinsel süreçlerini aktarmaya başladığında, karşısındaki oyuncu otomatik olarak kendini sürece dahil edecek ve kaptıracaktır. Oyuncu kararlılıkla iletişim kurduğunda ve kendi eylemini karşısındaki oyuncuya istikle ifade ettiğinde, karşıdan reaksiyon almaması imkânsızdır. Bir sessizlik ya da duraklama anında bile aktif istekler ve amaçlar dinamik olmalı, kesintiye uğramamalıdır. Bazen oyuncu jestlerle ya da bakışlarla da karşısındaki oyuncudan niyetine hizmet edecek sonucu alabilir. Bazen oyuncuların monolog sahneleri olabilir. Bu süreçte oyuncu sanki iki ben'e sahipmiş ve onunla konuşuyormuş gibi de düşünebilir. Oyuncu diyalog sahnelerini mutlaka partneriyle çalışmalıdır. Sahnede her şey bir etki tepki içindedir. Bu yüzden entonasyon, hareketler, jestler oyuncular arasındaki duygu ve düşüncelerle

şekillenecektir. Aktör, geniş bir topluluğun dikkatini ele geçirmek istiyorsa, kendi aralarındaki hislerini, fikirlerini, eylemlerin kesintisiz alış-verişini oluşturmak için üstün bir çaba sarf etmelidir. Bu çaba için gerekli olan malzeme de seyirciyi meraklandırarak nitelikte ve yaratıcılıkta olmalıdır.

### **3.1.7 Adaptasyon**

Adaptasyon ya da diğer adıyla uyarılama, verilmiş şart ve koşullara ayak uydurarak, ulaşılmak istenen amaç için fiziksel engellerin aşılmasına çalışılmasıdır. Oyuncular sahnede kendilerini birbirlerine göre ayarlamak durumundadırlar. Adaptasyonları keşfederken oyuncu kendine “Nasıl yapmalıyım?” sorusunu sorar. Karşısında şüpheci biri varsa belki güvenli duracaktır. Yaşlı biri varsa daha açık ve net olmaya çalışacaktır. Oyundaki mekânın, iklimin, sosyal konumun etkilerini tartacaktır. Sahne üstünde adaptasyonlar nitelik ve çeşitlilik açısından çokluk ve farklılıklar gösterebilirler. Tabii adaptasyonların ilgi çekici, yaratıcı ve açık olması makbul olacaktır. Umulmadık ve çelişkili olduğu zaman, adaptasyonlar seyirci üzerinde şaşırtıcı ve merak uyandırıcı olabilir. Seyirci sahnedeki adamın kadına öfkeyle tokat atmasını beklerken, adam kadını tutkuyla öperse oluşan etki çok güçlü olabilir. Elbette adaptasyonlar oyunun mantığı çerçevesinde olmalı ve oyuncu “Nasıl yapıyorum?”dan önce kafasında amacını ve isteğini netleştirmiş olmalı, uyarlamalarını da bu doğrultuda belirlemelidir.

### **3.1.8 Coşku Belleği**

Coşku Belleği, Stanislavski'nin üzerinde en çok çalıştığı, düşündüğü aslında zaman içinde kendi içinde de bir takım erozyonlara ve değişimlere uğramış bir tekniktir. Önceleri Fransız Psikolog Armand Ribot'un “duygusal bellek” kavramından esinlenmiş olan Stanislavski, kendi çalışmalarında tekniği “coşku belleği” olarak adlandırmıştır. Sistemin mantığı, yaşadığımız her deneyimin merkezi sinir sistemimizde iz bıraktığı ve oyuncunun gerektiğinde şartlı refleks kullanarak, bellekten duygu ve düşüncelerine dair bir takım doneler alabileceğidir. Oyuncu ve karakter birebir aynı deneyimleri yaşamamış ve yaşamıyor olsalar da oyuncu geçmiş bir deneyimin izini kullanarak oyunda var olan duruma adapte olabilir. Coşku belleği içsel deneyim ve arayışlarla ateşlenebileceği gibi dış kaynaklardan da beslenebilir. Oyuncu hayattan da malzemeler,

veriler toplayarak bir içsel kütüphane oluşturabilir. Bunun için etrafını çok iyi gözlemlemesi, insanların yaşantılarını, duygu, düşünce ve davranışlarını incelemesi, bol bol okuması, müzik dinlemesi, sanatsal faaliyetlere katılması gerekmektedir. Coşku belleği oyuncunun deneyim deposu olacaktır ve ihtiyaç duyduğu zaman, sahnede coşkuyu sağlayacak tek kaynağı olacaktır. Zaman içinde Stanislavski coşku belleği yönteminin işe yararlığından şüpheye düşmüş yine oyuncuların önceliğini verili şart ve koşullar içerisinde, mantıklı fiziksel eylemler yapmalarına vermiştir. Çünkü oyuncu eylemin mantığını kavradığı zaman, coşkuların mantığına da otomatik olarak ulaşacaktır. Stanislavski, coşku belleğinin önemini kendi cümleleri ile şöyle özetlemiştir.”Zaman mükemmel bir süzgeçtir, zaman geçmişte yaşanılmış coşkulara dair anıların mükemmel bir arıtıcısıdır. Dahası, zaman mükemmel bir sanatçıdır. Arındırmakla kalmayıp anıları şiirselleştirir. Oyuncu hakiki deneyimler yaşamalıdır, fakat sahneye ait hakiki deneyimler.” Moore (2006, ss.73-74)

### **3.1.9 Bütünlük ve Akış**

Sanatın her dalında mutlaka bir bütünlük ve akış vardır. Oyuncunun bedeninin, konuşmalarının, eylemlerinin hem büyük bir uyum içerisinde olması, hem de oyunla bir ilerlemesi gerekliliğidir. Oyunun içinde her türlü bütünlüğün ve akışkanlığın sağlanmasıdır.

Odak noktaları sürekli değişse bile oyuncunun eylemleri ve dikkati bu değişimlere kusursuz uyum göstermelidir. Eylemler her halükarda mantıklı, ardışık olmalıdır aynı zamanda da oyuncunun üstün amacına ve oyunun ana fikrine hizmet etmelidir.

## **3.2 OYUNCUNUN DIŞSAL ÇALIŞMALARI**

### **3.2.1 Tempo ve Ritim**

Tempo ve ritim, fiziksel eylemlerin anlaşılabilirliği ve gerçekliği açısından önemlidir. Her hareketin, içinde bulunulan duruma ve duyguya göre bir ritmi vardır. Sabah işe geç kalmış bir kişi ile mum ışığında dans eden bir kadının temposu ve ritmi aynı olamaz. Tempo ve ritim verili şartlara göre şekillenir. Bu doğru ritmi ve tempoyu yakalamak

hem eylemleri sahnede inandırıcı kılacak hem de oyuncunun doğru duyguyu yakalamasında yardımcı olacaktır. Ritim ve tempo, eylemlerin akılcı ve peş peşe olabilmesi, konsantrasyonu ve oyuncunun dikkatini muhafaza edebilmesi açısından faydalıdır.

### **3.2.2 Karakterin Bedenle Buluşması**

Stanislavski insan vücudunu oyuncunun enstrümanı olarak tanımlamıştır. Nasıl bir müzisyen notaları doğru aktarabilmek için enstrümanına hâkimse, oyuncu da kendi bedenine hakim olabilmeli ve onu çok iyi tanımalıdır. Çünkü oyuncu karakterinin içsel yaşantısını bedeniyle aktarabilmelidir. Bazen bir el hareketi karakterin çaresizliğini, bazen bir kambur yıllara uzanan yorgunluğu, bir bacak seğirmesi bedensel bir özrü anlatır. Oturduğu yerde oturamayan, kimin nerede olduğunu, ne yaptığını, nereye gittiğini, kiminle konuştuğunu merak eden, hiçbir şeyi kaçırmak istemeyen ve öğrendiklerini hemen diğerlerine anlatan meraklı bir komşu kadın karakteri, yavaş, ağır ve hantal olamaz. Vücudu o şekilde hareket edemez. Ettiği takdirde karakterin içselliğiyle çatışır ve seyirci için de inandırıcılığını kaybeder. Fiziksel kişileştirme, karakterin ruhsal durumuyla seyirci arasında köprü görevi görür.

### **3.2.3 Vücudun Gerilimden Arındırılması**

Sahnede canlı performans sergilemek ve olmayan bir yaşantı varmışçasına davranıp, seyirciyi bu duruma inandırmak elbette stresli bir iş. Oyuncunun da bu süreçte biraz gergin olması doğal. Oyuncunun gerginliğinin vücuduna yansıyor, yaratılmaya çalışılan ambiyansı bozmaması için elbette ki eğitilmiş ve kontrol edilebilir bir bedene ihtiyacı var. Stanislavski oyunculara kendi içlerinde” gözlemci” olmalarını, gerilimlerini saptayıp anında yok edebilmelerini tavsiye eder. Gevşeyebilmek içinse dans, eskrim, jimnastik gibi egzersizleri her daim yapmalarını ve bırakmamalarını önerir. Aynı zamanda sahnede belli bir düşünce ve hareket üzerine yoğunlaşmak da yardımcı olacaktır.

### **3.2.4 Bütünlük ve Kontrol**

Sahnede oyuncunun içsel ve dışsal yaşantısında mutlak bir bütünlük olmalıdır. İçtekiyle dıştaki asla çelişmemelidir. O yüzden de hiçbir amaca hizmet etmeyen eylemlerin sahnede yeri olamaz. Oyuncu neyi niçin ve nasıl yaptığının bilincinde olmalıdır. Fütursuz, abartılı, rastgele, tutumsuz hareketler oyunun yapısını bozar. Oyuncuyu da karakterinin içsel odağından koparır.

### **3.2.5 Ses- Konuşma-Entonasyon**

Kötü telaffuz, net ve anlaşılır olmayan bir konuşma seyirci için en can sıkıcı şeydir. İçsel yaşantısını bedeniyle ifade eden oyuncu, sözcüklerin, vurguların ve tonlamaların gücüyle amacına ulaşmada bütünlük sağlar. Yapılan bir vurgu ve tonlama cümlenin mesajını tamamen değiştirebilir. Konuşmanın ritmi yaratılmak istenen havayı mutlak etkiler. Oyuncu vurgularının, entonasyonlarının ve konuşmasının son derece farkında olmalı ve karaktere, oyuna, amacına hizmet ettiğinden emin olmalıdır. Ayrıca oyuncunun sesi, bir şarkıcının sesi kadar eğitilmeli ve çalışmalarla yüzün ön tarafında tınlaticıların bulunduğu “mask”a oturtulmalıdır. En arka koltukta oturan seyirci bile oyuncunun sesini çok net duyabilmelidir.

Sahnede anlaşılamayan ve duyulamayan bir oyuncu görevini yarım ve eksik yapıyor demektir. Stanislavski metodunun oyuncuya önermiş olduğu içsel ve dışsal çalışmaların faydaları uzun yıllar boyunca birçok oyuncular, yönetmenler, hatta değişik ekollerce bile kabul görmüş, onaylanmış ve uygulanmıştır. Stanislavski'nin şu ana kadar anlatılan çalışmaları aslında oyuncunun kafasında tahayyül edeceği fakat provalar esnasında deneyerek, arayarak sahnede netleştirecekleri için faydalıdır. Eğer daha da öncesine yani oyuncunun eserle ve karakterle buluştuğu ilk aşamalara ve çalışmalara bakarsak Stanislavski'nin oyuncu için oluşturduğu genel bir izlek var. Bu izleği açıkladıktan sonra ben artık kendi seçmiş olduğum oyunum Gogol'ün “ Bir Evlenme” oyununu öncelikli olarak bu izlek üzerinden çözümlmek sonra da önerilen çalışmaları Agafya karakteri üzerinden hayata geçirmek istiyorum.



## **4. OYUNA- KARAKTERE İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR**

### **4.1 OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK**

Öncelikli olarak Stanislavski'nin oyuncuya önermiş olduğu basamakları kısaca bir tanıtmak istiyorum.

#### **4.1.1 Edebi Tahlil**

Oyun okunduktan sonra ilk önce yazar hakkında araştırma yapılır.

#### **4.1.2 Eserin Donemi**

Oyunun ve yazarın dönemleri aynıysa bir arada, farklıysa bölümlenerek incelenir.

#### **4.1.3 Fabel**

Fabel oyunun iskeleti demektir. En büyük olaylar zinciridir. Kısaca özetin özetidir fakat oyunun bütünü fabelde görmek mümkün olmalıdır. Senaryodaki tretman gibidir.

#### **4.1.4 Küçük Olaylar Sıralaması(Suje)**

Detay içeren olayların sıralanmasıdır. Çok detaylı anlatım gerektirir.

#### **4.1.5 İdea/Ana Fikir**

İdea konudan beslenir.

İdea ya da ana fikir olayı içermez.

“Yazar ne söylemeye çalışıyor? Ne oluyor eserde?” gibi soruların cevabıdır.

#### **4.1.6 Tür/Tarz**

Tür tragedya, dram ya da komedi olabilir.

Tarz, biçim, üslup demektir. Aynı zamanda şekli içerir.

Tarz, yazara özgü olandır.

Yazarın ve eserin özellikleridir.

#### **4.1.7 Ana Çatışma**

Ana çatışma, karşı güçler demektir. Düşmanlık ve sevgi karşı güç olarak örneklendirilebilir.

#### **4.1.8 Eserin yapısı**

4.1.8.1 Başlangıç(Giriş)

4.1.8.2 Düğüm(İlk çatışma noktası)

4.1.8.3 Gelişme

4.1.8.4 Doruk Nokta

4.1.8.5 Çözüm

4.1.8.6 Final(Sonuç/Konu biter ve idea'yı görürüz)

#### **4.1.9 Karakter İncelemesi**

Karakterin büyük isteği belirlenir. (Eserin başından sonuna kadar vardır.) Büyük istek bir olma halidir. Öznedir.

Karakterin üstün amacı belirlenir. Üstün amaçta yapma eylemi vardır. Fiildir.

Her eylemin ayrıca farklı bir amacı vardır. Bu amaçlar sahne sahne değişiklik gösterebilirler.

Oyuncu her sahne için kendine “Ne yapıyorum?”, “Niçin yapıyorum?” sorusunu mutlaka sormalıdır. Böylelikle oyuncunun o an sahnede bulunma amacı kafasında netleşecek, neyi, niçin yaptığını aktarmak daha kolay olacaktır. Dikkatini muhafaza etmesi açısından da faydalı olacaktır.

.

Büyük isteği ve üstün amacı örneklemek gerekirse, büyük istek, gerçek aşka ulaşmak ise, üstün amaç bir sevgili bulmak olabilir.

Oyunda amaçlar, haberlerle değişebilir. Uygulamalar farklılaşabilir.

Sebepler içsel ya da dışsal olabilir.

#### **4.1.10 Karakterin Yorumu**

İçerik ve biçimi kapsar.

“Nasıl yapıyorum?” sorusunun cevabı bu aşamada şekillenir. Belirlenen amaçlar hareketleri, hareketler amacı tamamlar nitelikte olmalıdır. Hareketler karakterin, alışkanlıklarını, zevklerini, yaşam biçimini, ruh durumunu ifade eder olmalıdır.

Eylemlerin biçimi üzerine ruh durumu inşa edilir. Verili şart ve durumlara kendini adapte eden oyuncu, karaktere ve oyunun ana fikriyle örtüşecek şekilde rolü renklendirmeye başlar. Zaman zaman karakterin cümleleriyle açıkça söylemediğini ama tekstin aslında vermek istediği alt metni, tonlamalarla ya da jestlerle, sessiz oyunlarla verebilir. O yüzden oyuncunun sözcüklerle ya da beden diliyle olan dansı önemlidir. Karakterin yorumunu yaparken biçim olarak nasıl konuştuğu, kendini nasıl ifade ettiğini belirlemek de önemlidir.

Bu seyirciye karakterle ilgili ipuçları verir. Oyuncunun kıyafetleri, konuşması, hareketleri karakterin rengini verir. Oyuncu görsel olarak da karakterine hizmet etmelidir. Oyuncu zaman içinde sahnede oynadığı karakter gibi davranmayı, hareket etmeyi, onun yaşamının bütününe içselleştirmeyi başarmalıdır.

## **5. GOGOL’ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN VE AGAFYA KARAKTERİNİN İZLEK ÜZERİNDEN TAHLİLİ**

### **5.1.GOGOL’ÜN HAYATI**

Stanislavski, oyunu okuduktan sonraki önceliğini hemen oyuncunun yazarla tanışmasına verir. Ben bunu kiracının ev sahibi ile tanışmasına benzetiyorum.

Oyuncu için oyunu, bir süre için evi olacaksa, ev sahibi de yazar olacaktır ve onu mutlaka tanması gerekir. Benim Gogol ile yüz yüze tanışma şansım olamayacağı için kendini kitaplardan tanımaya çalıştım.

Nikolay Vasilyeviç Gogol, 1809 yılında Ukrayna’nın merkezinde bulunan Poltova eyaletinin Soroçinstı köyünde dünyaya geldi. Gogol, orta halli toprak sahibi bir ailenin çocuğu olarak küçük çiftlik sahiplerinin arasında büyüdü ve Kazak kültürünü öğrendi. Babası da amatör bir oyun yazarıydı. İlköğrenimini evde bir medrese hocası ile yapan Gogol, sonra Nijeyin lisesine başladı. Gogol okulda pek de parlak bir öğrenci sayılmazdı fakat özellikle edebiyata ve tiyatroya olan yeteneği yadsınamayacak derecedeydi. Rus edebiyatında hareketlenmelerin yaşandığı, Klasisizmin yerini başka ekollere bırakmaya başladığı bu dönemlerde Gogol kendi hikayelerini, şiirlerini yazmaya, okul gazetesinde yayınlamaya başladı. Bu arada tiyatro ile de uğraşmaya başlamış, okul gösterilerindeki özellikle komik rolleri kimseye kaptırmaz olmuştu. Gogol’un 1826 yılında yazmış olduğu mektuplarda da yoğun bir mizah diline rastlamak mümkündür.1828 yılında liseyi bitiren Gogol, yanında tavsiye mektupları ve büyük umutlarıyla beraber Petersburg’ a gitti. Burada hem edebiyat çalışmalarını sürdürebilmeyi, hem de topluma hizmet edebileceği bir memuriyette çalışmayı hayal eden Gogol, uzun süre işsiz kaldı. Okulda yazmış olduğu uzun bir şiiri yayınlamaya karar veren Gogol, eski romantik anlayışla yazılmış şiiriyle, dönemin Rus edebiyatçıları tarafından sert eleştirilere maruz kaldı ve basılmış bütün kopyaları toplayıp yaktı. Sonrasında aktörlük yapmayı deneyen Gogol, bu sefer doğal ve sade oyunculuğundan dolayı, abartılı bir sahne dilini ve tavrını benimseyen tiyatro müdürleri tarafından

dışlandı. Amerika'ya gitmeye karar veren Gogol, ancak Almanya'ya gidebildi. Bir süre Almanya'nın Lübeck şehrinde kaldı ve sonra tekrar Petersburg'a döndü. Sonunda 1830 yılında bakanlıkta bir memuriyet görevine başladı ve güzel sanatlar akademisindeki resim derslerine katıldı.1831' de bakanlıktaki memuriyetinden istifa eden Gogol, yine edebiyat çalışmalarına ağırlık verdi. Uzakta olduğu zaman diliminde bile Ukrayna'da olan biteni yakından takip eden Gogol,1831–1832 yıllarında iki cilt olmak üzere, Ukrayna'yı anlatan “Dikanka Akşamları” adlı eserlerini yayınladı. Dikanka Akşamları, edebiyat dünyasında büyük yankı uyandırdı. Özellikle Belinski ve Puşkin gibi başarılı yazarlar, eserle ilgili övgü dolu yazılar yazdılar. Sonrasında Gogol, Puşkin'le tanıştı ve aralarında uzun soluklu, samimi bir dostluk başladı. 1833–1835 yılları arasında yazdığı ve sonradan tek bir başlık altında topladığı“Mirgorod Öyküleri” adlı eserinde, Gogol'un gerçekçi yanının ağır bastığı görülmektedir.”Eski zaman Beyleri”, İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesidir”, “Taras Bulba” gibi öykülerinde Gogol, Ukrayna'nın küçük çiftliklerindeki ve küçük şehirlerindeki hayatı, insanları, boşa geçen zamanı ve geçmişte kalan mutlu günleri anlatmaktadır. Yine bu eserleriyle Gogol, edebiyat dünyasında ses getirmiş, başarısına başarı katmıştır.

1834 yılında Ukrayna tarihini yazmayı isteyen ve Ortaçağ üzerine makaleler yazan Gogol, Petersburg Üniversitesinde tarih profesörü oldu Fakat yetersiz alt yapısı yüzünden 1835 'de görevini bırakıp kendini tamamen edebiyatla ilgilenmeye karar verdi. İlk zamanlar eserlerinde görülen neşe ve kederle harmanlanmış olan mizah, sonraki dönemlerde yerini gerçekçilikle karışmış bir romantizme, taşlamalara, ahlaki derslere bırakmaya başladı. Yapıtlarında sadece Ukrayna'daki yaşantıyı değil, hayatın bütünü, çiftlik adamlarının yanı sıra, şehirlili tüccarları, memurları ve sanatkarları, para, iktidar hırsı ve sınıf ayrılıkları gibi konuları da anlattı. Bütün bu mevzuları barındıran “Nevski Bulvarı(1834)”,”Kaput(1839–1840),”Burun”, “Araba”, “Portre”, “Bir Delinin Hatıra Defteri” adlı öyküleri, “Petersburg Öyküleri” olarak tek kitap halinde yayımlandı.

Gogol, her zaman içinde ayrı bir yeri olan tiyatro üzerine de çalışmalar yapmaya başladı.1833 yılında “Talipler” adıyla yazmaya başladığı oyununu 1842 yılında “Bir

Evlenme” olarak tamamladı ve bastırdı. Aynı sene oyun sergilendi. Bir Evlenme oyununun tamamlanmasının uzun sürmesinin sebebi, Gogol’un 1834’de üzerinde çalıştığı oyunu bırakıp “Müfettiş” oyununu yazmaya başlamasıydı. Bu oyunu yazmaya başlamasında Puşkin’in etkisi olmuştur Puşkin, Rusya’da o dönemde kendini müfettiş olarak tanıtan birçok kimse olduğunu, bir seferi kendini de müfettiş sandıklarını, devletin ıslahat girişiminden dolayı teftişlerin çoğaldığını fakat gelen müfettişlerin çoğu zaman gerçek mi ya da sahte biri mi? olduğunun anlayamadığını söylüyordu. Konuyu çok beğenen Gogol, hemen Müfettiş oyununu yazmaya girişti. Aslında Gogol’un amacı bu gibi kişileri yermektense, kurulu düzenin insanları böyle bir yola sokabileceğini göstermekti. Yönetim sorunlarının ve ahlaki çöküntülerin her toplumda pürüzlenmelere yol açacağını söylemek istemiştir. Oyunun aldığı sert eleştiriler üzerine Gogol, öfkeleni ve Rusya’yı terk edip İsviçre’ye gitti. Sonrasında sinir sarsıntıları geçirmeye başladı. Gogol yine Puşkin’in etkisiyle kent kent dolaşarak hileli yollardan zengin olmaya çalışan bir karakteri anlatan ”Ölü Canlar” adlı eserini yazmaya başladı.1837’de Paris’te bulunduğu dönemde Puşkin’in ölüm haberiyle yıkıldı. Aynı yıl İtalya’ya yerleşti ve yeniden huzuru bulduğu İtalya’da üç yıl kaldı.1841 yılında Müfettiş oyunundan sonra kendi çapında tuttuğu notlar ve yapılan eleştiriler ışığında Tiyatro’dan Çıkış “ oyununu yazdı. Uzun bir hikâye olan ve sıradan insanların yaşamda karşılaştıkları sıkıntıları ve uğradıkları haksızlıkları anlatan “Palto “ adlı eserini yayımladı. Ayrıca bu zaman diliminde Puşkin’den son hatıra olmasının vermiş olduğu motivasyonla “Ölü Canlar” eserinin ilk cildini tamamladı.1842 ‘de yayımlanan “Ölü Canlar” büyük başarı kazandı. İlk yapıtında Rusya’nın olumsuz taraflarını ortaya koymuş olmasının iç huzursuzluğundan dolayı, Gogol ikinci ve kitabın üçüncü cildinde daha olumlu bir tablo çizmeye karar vermişti.

Yazdıklarından bir türlü tatmin olmayan yazar, iki defa yazmış olduklarını yaktı. Ardından 1847 yılında “Dostlarla Yazışmalardan Seçilmiş Alıntılar” adlı eserini yayımladı. Bu yazışmalardaki kölelik düzenini destekler tutumu ve I.Nikolay’ın gerici politikasının arkasında durması yüzünden en büyük destekçisi olan Belinski bile Gogol’ü acımasız ve sert bir dille eleştirdi. Gogol yazmış olduğu eserlerde Rus halkını, kültürünü ve yaşantısını kötülediği, aşağıladığına ve topraklarına ihanet ettiğine dair suçlamalarla karşılaştı. Oysaki Gogol’un tek amacı yozlaşmış düzeni gözler önüne

sermek ve insanların bununla yüzleşmesini sağlayabilmektir. Yaşadıklarından dolayı ruhsal sağlığı iyice bozulmaya başlayan Gogol, Kudüs'e gider. Dini öğretilere, yaşantıya ve kiliseye yakınlaşmaya başlayan Gogol, Moskova'ya döndükten sonra bağınaz bir papaz'ın söylemleriyle Ölü Canların ikinci cilt nüshalarını da yakar. Çok geçmeden de 43 yaşında hayata gözlerini kapar. Hayattayken çalışmalarına devam ettiği ve madalya alacağını umarken, sonunda değersiz, korkak bir kişi olduğu açığa çıkıp rezil olan ve deliren bir subayı anlatan "Dördüncü Dereceden St. Vladimir Nişanı" adlı oyunu ölümünden sonra Sasa Preis tarafından tamamlanmıştır.

## 5.2 GOGOL DÖNEMİ RUSYASI

Stanislavski, yazarın yaşadığı ve oyunun yazıldığı dönemin, oyuncuya ek bilgi sağlayacağını ve farklı bir bakış açısı getireceğini düşündüğü için dönemi araştırmayı önerir. Aşağı da dönemle ilgili bulduğum bilgileri sunuyorum.

1802–1825 yılları arasında Napolyon Savaşları devam ederken, Rusya devleti bir tür kimlik krizi yaşamakta ve kendi içinde bölünmeler göstermekteydi. Tarafların bir ucunda, baskıcı feodal düzeni destekleyen tutucu soylular, diğer ucunda ise aydınlanma kültüründen esinlenerek kurulmak istenen bir hukuk devletinin yanlıları, devrimci soylular bulunmaktaydı. 1812 yılında Çarlık Rusya, Fransa'yı yendiğinde, Rus köylüleri hala baskı altındaydı ve sıkıntı çekmekteydi. Toprak serfliği sistemi devam etmekteydi. Savaş sırasında Avrupa'daki sosyal yaşamı, kurumları, sistemi ve devlet düzenini inceleme şansı olan Rus subayları, Rusya'nın da bir takım değişimlere ihtiyacı olduğunu anlamışlardı. 1. Aleksandr'dan ve militarist rejimden yorgun düşen aydınlar ve genç subaylar, gizliden gizliye değişim için çalışmalar yapmaya başladılar. Aleksandr'ın ölümüyle beraber, 1. Nikola'nın tahta geçeceği gün (14 Aralık 1825) adını tarihinden alan "dekabrist ayaklanması" gerçekleşti fakat istenilen sonuç alınamadı. Aksine 1. Nikola'nın başa gelmesi ile birlikte Rusya daha da baskıcı bir siyasi tavırla karşılaştı. Her alanda ifade özgürlüğünü kısıtlamaya çalışan Çar, 1826'da sansür yasasını çıkardı, bu yasa 1828'de kaldırılmış olsa bile varolan yasalardan Gogol gibi birçok yazar da nasibini aldı. Otokrasi, kilise ve milliyetçilikle beslenen rejim, özellikle 1848 ve 1855 yılları arasında topluma nefes aldırılmaz hale geldi. Nikola dönemi 30 yıl



sürecek baskı rejimiyle ve toprak sahiplerinin refahıyla geçen yıllar oldu. Her ne kadar siyasi anlamda dekabrist hareketi başarılı olamasa da sanat, edebiyat ve demokrasi adına toplumda yükseltici bir güç oldu. Sonrasında Rus şiirinin kurucusu olarak kabul edilen Puşkin, şair Lermintov, oyun ve öykü yazarı Gogol ve edebiyat eleştirmeni Belinsky entelektüel üretimin artmasını sağlamışlardır. I.Nikola döneminde bağımsız bir aydın sınıfı oluşmuş, edebiyat anlamında verimli eserler sunulmuştur. Rus yazarlar toplumsal sorumluluk bilinciyle, realist yazılara yönelmeye başlamış, karanlık bir dönemden geçen Rus toplumuna eserleriyle, bu günlerin bir gün son bulacağı ve despot yönetimin biteceği umudunu vermişlerdir.

### **5.3 FABEL**

Büyük olaylar sıralamasıdır. Stanislavski başlangıçta oyuncuya oyunla ilgili genel bir perspektif kazandırabilmek için bu çalışmayı yaptırır. İlk adımlar için ben de faydalanmak adına bu çalışmayı oyuna uyarlayacağım.

#### **5.3.1 1.Perde**

Patkalyosin, evlilik ile ilgili derin düşüncelere dalmış, odasında aracı kadın Fekla'nın gelmesini beklemektedir.

Fekla, Patkalyosin'i görmeye gelir ve onun için bulduğu yeni kısmet Agafya Tihonovna'dan söz eder.

O sırada Patkalyosin'i ziyarete gelen Koçkarev, Patkalyosin'in evlenmeye niyeti olduğunu öğrenince duruma el koyar ve Agafya Tihonovna ile arasını kendinin yapacağını söyleyerek aracı kadını evden kovar.

Fekla, Agafya'nın halası ile birlikte oturduğu evlerine uğrayarak elindeki adayları genç kıza bir bir tanıtır.

Adaylar arasında mümeyyiz İvan Pavloviç Omlet, Avrupai bir havası olan Anuçkin, denizci Jevakin ve müdür Patkalyosin vardır.

Sonrasında adaylar, Agafya ile tanışmak için evine gelirler.

Koçkarev, Agafya ile Patkalyosin'i yakınlaştırmak için türlü oyunlar oynar, yalan söyler ve diğer adayları kötüleyerek gözden düşmelerini sağlar.

Ne yapacağını şaşırarak Agafya, panikler ve odayı terk eder.

Durumu toparlamaya çalışan Fekla, adayları beş çayı için yeniden davet eder. Adaylar akşamüzeri tekrar gelmek için evden ayrılırlar.

Patkalyosin'in pasifliğini ve kararsızlığını fark eden Koçkarev, ne yapıp edip, Patkalyosin'den evlilik sözü alır.

### **5.3.2 2.Perde**

Agafya adaylar arasında kararsız kalmış, hangisini seçeceğini bilememektedir.

Genç kızını yönlendirmeye çalışan Koçkarev, Patkalyosin'i öve öve bitiremez, diğer adayları da fena halde yerer.

Koçkarev'in söylediklerinden etkilenen Agafya, çay saatinden önce gelerek kendisiyle konuşmaya çalışan adaylara çok kötü davranır ve onları evden kovar.

Bu arada Koçkarev, olan bitenden şaşkınlığa uğramış adaylara da Agafya ile ilgili olumsuz bilgiler vermektedir. Sonunda Anuçkin ve Omlet evi terk ederler.

Jevakin, Koçkarev'in kendine yardım edeceğini sanırken, oyuna getirildiğini anlar fakat Agafya ona da çoktan sırt çevirmiştir. Umutsuz bir şekilde o da evden ayrılır.

Nihayet Koçkarev, Patkalyosin'i ve Agafya'yı yan yana getirmeyi başarmıştır. Yalnız kalan Agafya ve Patkalyosin sohbet ederler.

Sohbet sonrasında Agafya Patkalyosin'den etkilendiğini fark eder. Patkalyosin ise bu evlilik işini bir türlü içine sindirememektedir.

Türlü didişmelerin ve sürtüşmelerin sonunda Koçkarev, Patkalyosin'in Agafya'ya evlenme teklif etmesini sağlar ve hemen oracıkta evlenmelerini ister.

Agafya gelinliğini giymeye gider. Koçkarev de hazırlıkları kontrol etmek için ayrılır.

İlk başta evlilik kararından mutlu olan Patkalyosin, yalnız kalınca korkularına yenilir ve pencereden kaçıp gider.

Ortada kalan Agafya şaşkındır. Arina (halası) başlarına açtığı dertten dolayı Koçkarev'i bir güzel azarlar. Fekla ise kendini başından beri yok saymaya çalışan Koçkarev'e haddini bildirir ve pencereden kaçan güveyin asla dönüşü olmayacağını söyler.

## **5.4 SUJE**

Suje, eserdeki olayların detaylı olarak sıralanmasıdır. Stanislavski, bu detaylı çalışma ile oyuncunun oyunun bütününe kavrayabilmesini amaçlar. Ben de "Bir Evlenme" oyununun bütününe kafamda canlandırabilmek için bu haritayı çıkarıyorum.

### **5.4.1 1.Perde**

Patkalyosin, odasında kendi kendine konuşmakta, artık evlenme zamanının geldiğine dair düşüncelerini mırıldanmaktadır. Fakat hala kararını kafasında netleştirememiştir

Uşığı Stephan'ı yanına çağırır.

Terzinin diktirdiği frakla ilgili ona bir şeyler sorup sormadığını, evlenmeye niyeti olduğuna dair durumdan şüphelenip şüphelenmediğini sorar. Aynı sorgulamayı ayakkabıcı için de yapar. Bir yorum yapıp yapmadıkları konusunda merak içindedir.

Tam o sırada aracı kadın Fekla gelir.

Üç aydır Patkalyosin'e yaptığı ziyaretlerden sonuç alamamaktan dolayı biraz bıkkındır.

Patkalyosin'e yeni bulmuş olduğu kismetten, Agafya Tihonovna'dan bahseder. Malını, mülkünü, güzelliğini, bir soyluyla evlenmek isteğini anlatır.

Patkalyosin başka kismet sorunca Fekla sinirlenir. Patkalyosin durumu düşüneceğini söyleyince iyice öfkelenir ve yaşlanmaya başladığını, elini çabuk tutmazsa artık kimsenin onunla evlenmek istemeyeceğini söyler.

Patkalyosin'i ziyarete gelen Koçkarev, kapıda Fekla ile karşılaşır. Kendini evlendirip başını belaya soktuğu için aracı kadına veryansın eder.

Patkalyosinin'de evlenmeye niyetli olduğunu öğrenince şaşırır.

Yanına gidip neden kendine bu niyetinden bahsetmediğini sorar. Patkalyosin inkâr eder.

Kismetin kim olduğunu Fekla'dan öğrenen Koçkarev, aracı kadını kovar ve duruma el koyar.

Koçkarev, Patkalyosin'i eğer evlenirse hayatına bir düzen geleceği, karısının onu mutlu edeceği ve kendine benzeyen çocukları olacağı konusunda ikna etmeye çalışır.

Patkalyosin kararsız kaldıkça, Koçkarev ona küfür etmeye, aşağılamaya başlar. Patkalyosin sonunda Agafya ile tanışmaya razı olur.

Arina ve Agafya, kâğıt falı açmış, çıkan sonuçları değerlendirmektedirler. Arina, Agafya için bir tüccarı uygun görürken, Agafya soylu istemektedir.

O arada Fekla çıkagelir. Agafya'ya münasip bir koca bulmak için ne kadar koşturduğunu ballandıra ballandıra anlatır.

Sonra koca adaylarından söz etmeye başlar. Donanmada çalışan Baltazar Jevakin'i, mümeyyiz İvan Pavloviç Omlet'i, Avrupai bir tarzı olan Nikanor Anuçkin'i ve memur Stephan Pantaleyev'i bir bir tanıtır. Fiziksel görünüşlerinden bahseder.

Şöyle bir yarım ağız Patkalyosin'e de değinir. Patkalyosin'den pek haz etmediği bellidir.

Fekla ile Arina arasında bir anda "Tüccar mı makbul, soylu mu?" tartışması başlar.

Münakaşa devam ederken Patkalyosin ve Koçkarev gelirler. Aynı esnada Omlet, Jevakin ve Anuçkin de Agafya'yı görmek için gelmişlerdir.

Agafya odasında hazırlanırken salonda bekleyen adaylar birbirleriyle tanışırlar ve kendi aralarında sohbet etmeye başlarlar.

Jevakin giymiş olduğu paltonun hikâyesini ve filosu ile Sicilya'da geçirdiği günleri anlatır. Anuçkin Sicilyalı kadınları ve konuştukları dili merak eder. Omlet köylülerini sorar.

Bu arada Fekla telaşla koşturmaktadır.

Koçkarev ve Patkalyosin'de adayların arasına katılırlar.

Fekla, sabırsızlanan adaylara, Agafya'nın hazırlandığını söyleyince hepsi kapı deliğinden genç kıza bakmak isterler.

Fekla ortalığı sakinleştirmeye çalışırken sonunda Arina ve Agafya salona teşrif ederler.

Arina adayları tanımak için sorular sormaya başlar. Koçkarev adaylar arasından sıyrılmak için Agafya ile kısmen akraba olduklarını ve daha önce tanıştıklarını iddia eder. Hemen peşinden Patkalyosin ile genç kızını tanıştırır.

Salonda gergin bir hava esmeye başlayınca, bu sefer adaylar Agafya'ya sorular sormaya, cevapları da kendilerini övecek şekilde yine kendileri vermeye başlarlar.

Ne yapacağını şaşırarak Agafya, sonunda panikle odayı terk eder. Arina ve Fekla'da arkasından giderler.

Ne olduğunu anlayamayan şaşkın adayları, Fekla beş çayı için tekrar davet eder.

Omlet bu gelgit işlerinden sıkıldığını söyler. Öfkelenir.

Jevakin'in ve Anuçkin'in Agafya'yı beğendiğini anlayan Koçkarev, kızı kötülemeye başlar.

Fakat adaylar çay saati tekrar geleceklerini söyleyerek evden ayrılırlar.

Koçkarev ve Patkalyosin yalnız kalırlar. Koçkarev, Agafya'yı övmeye başlayınca,

Patkalyosin diğer adayların da bahanelerini öne sürerek kızı beğenmediğini söyler.

Patkalyosin'in vazgeçtiğini fark eden Koçkarev yine kıyameti koparır ve ne yapıp edip, Patkalyosin'den evleneceği sözünü alır.

#### **5.4.2 2.Perde**

Agafya evde tek başına oturmuş, adaylar arasında seçim yapmaya çalışmaktadır.

Her adayda beğendiği bir iki özellik vardır ama bütün olarak hiç biri içine sinmemektedir.

Kendince, adayları favori özelliklerine göre kafasında kolaj yapmaktadır.

Kararsızlığı devam edince sonunda kura çekmeye karar verir.

Özenle kâğıtları hazırlar ve isimleri yazarak çantaya koyar.

Fakat çıkabilecek sonuçtan dolayı kaygı duymaktadır. İlk çekilişte kâğıtların hepsi eline gelir.

Kâğıtları koyup tekrar çekiliş yapacakken arkasından usulca kendini izleyen Koçkarev yanına gelir. Agafya çok korkmuştur ve utanmıştır.

Agafya'nın kararsızlığını fark eden Koçkarev, Patkalyosin'in en uygun eş olacağı konusunda aklını çelmeye çalışır. Diğer adayları yerden yere vurur. Patkalyosin'i de öve öve bitiremez.

Agafya, Patkalyosin'i tercih etmesi halinde, durumu diğer adaylara nasıl açıklayacağını bilememektedir. Koçkarev de genç kıza onlara "defolun enayiler" dediği takdirde bir daha hiç birinin kendini rahatsız etmeyeceğine dair garanti verir.

Agafya "Olur mu olmaz mı?" diye düşünürken Omlet çıkagelir. Koçkarev'de Patkalyosin'i getirmek üzere arka kapıdan çıkar.

Omlet bilhassa erken gelmiş, Agafya ile yalnız konuşmak istemiştir. Teklifini açıkça yapar. Fakat Agafya evlenmek için yaşının genç olduğunu düşündüğünü söyler.

Tam durumu netleştirmeye çalışırken, Jevakin ve Anuçkin'de gelirler. Hepsi vaktinden önce gelip şanslarını arttırmak istemişlerdir fakat birbirlerini görünce hayalleri suya düşer.

Sonunda Omlet'in ısrarcı sorularından ve tavrından sıkılan Agafya "Defolun" diye bağırır. Sonra da adamın kendini döveceğinden korkarak kaçar.

Koçkarev ve Patkalyosin kapıda görünürler. Patkalyosin'in zorla geldiği halinden bellidir. Bahaneler bularak gitmeye çalışsa de Koçkarev engel olur.

Omlet'in olup bitenlerden kafasının karıştığını fark eden Koçkarev, Agafya'yı küçüklüğünden beri tanıdığını, biraz aptal olduğunu, ellerindeki malın mülkün pek işe yaramadığını ayrıca gözü mal mülkte olan problemlili bir kız kardeşi olduğunu söyleyerek genç kızın iyice gözden düşmesini sağlar.

Omlet, Fekla'ya bütün bunları kendine anlatmadığı için sinirlenir.

Agafya'nın Fransızca bilmediğini öğrenen Anuçkin'de memnun olmaz.

Omlet ve Anuçkin, Fekla'yı sıkıştırıp, kendilerini kandırdığı için azarlarlar.

Aracı kadın Agafya'nın ve söylediklerinin arkasında durur. Sonunda Omlet ve Anuçkin söylenerek evi terk ederler.

Koçkarev, durumdan çok memnundur. Sırada Jevakin vardır. Koçkarev, Jevakin'i, Agafya ile aralarını yapacağı, yalnız işe karışmaması gerektiği hatta gidip evde beklemesi konusunda ikna etmeye çalışır.

Başta tereddüt eden Jevakin duruma razı olur. Eve gideceğini söyler fakat olan biteni izlemek için kapı arkasına saklanır.

Koçkarev için artık hiçbir engel kalmamıştır. Agafya ile Patkalyosin'in evliliğini kendince garantilemiştir. Fakat kemerini düzeltmeye giden Patkalyosin bir türlü dönmemiştir.

Agafya, Koçkarev'in yanına gelir. Az önce Omlet'le yaşananlardan dolayı biraz ürkmüştür fakat iki aday da artık evde değildirler.

Agafya, Koçkarev'e Jevakin'in nerede olduğunu sorar.

Koçkarev, onun da gittiğini söyler ve Jevakin'i onaylamayan cümlelerle konuşmaya başlar.



Hakkında söylenenleri duyan Jevakin, saklandığı yerden çıkar ve duruma el koyar.

Fakat Agafya Koçkarev'in söylediklerinden etkilenmiştir. İkisini baş başa bırakıp odasına çekilir. Böylelikle Jevakin'de şansını kaybetmiş olur. Durumdan memnun olan Koçkarev, Patkalyosin'i getirmek üzere ayrılır.

Koçkarev ve Patkalyosin, yeniden Agafya'nın evindedirler.

Koçkarev, Patkalyosin'e bütün adaylar arasından Agafya'nın kendisini seçtiğini ve ona sırlıslıkla aşık olduğunu söyler. Duydukları Patkalyosin'in gururunu okşamıştır ama yine evlilik mevzu bahis olunca tadı kaçar.

Koçkarev ne yapıp edip sonunda Agafya ve Patkalyosin'i baş başa bırakır.

Agafya ve Patkalyosin sohbet etmeye başlarlar. Ne konuşacağını bilemeyen Patkalyosin, havadan sudan konular açar ama hiç de rahat değildir. Daha fazla dayanamayacağını anlayınca vedalaşır ve evden ayrılır.

Agafya, Patkalyosin'den etkilenmiştir. Sonunda kendi için en hayırlı kısmeti bulduğunu düşünür ve heyecanlanır.

Koçkarev, olan bitenle ilgili Patkalyosin'in ifadesini almaya çalışır. Agafya'nın yanında daha fazla kalmadığı ve duygularını açmadığı için onu azarlar. Yine de hoş vakit geçirdiklerini öğrenince aynı gün evlenmeleri için diretir.

Koçkarev, bütün hazırlıkları tamamladığını, Patkalyosin için sürekli çabaladığını fakat karşılığını göremediğini söyler.

Sonunda ısrar edilmesinden sıkılan Patkalyosin, Koçkarev'den yardım istemediğini, kendi işini kendinin halledebileceğini söyler. Çok sinirlenen Koçkarev, Patkalyosin'e bağırır ve onu kovar.

İlk başta boşuna çabaladığı için kendi kendine kızan Koçkarev, sonra işin peşini bırakmamaya karar verir ve yine Patkalyosin'in peşine düşer.

Bu arada Agafya Patkalyosin'e gönlünü iyice kaptırmıştır. Aklı hep ondadır. Fakat evlendiklerini ve çocukları olduğunu hayal ettikçe, evlilik ve çocuk sahibi olmak içine sıkıntı vermeye başlar. Aslında halinden pek de şikâyetçi olmadığını, özgürlüğün tatlı geldiğini, zamanın nasıl geçtiğini bile fark etmediğini anlar. Ağlamaya başlar. Koçkarev, Patlaşyosin'i yaka paça Agafya'nın yanına geri getirir. Evlilik fikrini yeniden aşlamıştır. Fakat cümleler Patkalyosin'in ağzından bir türlü çıkmıyordur.

Patkalyosin'in niyetini sonunda Koçkarev ifade eder ve tehditkâr el kol hareketleriyle vazgeçmesine ve kaçmasına engel olur.

Bunca dayatmadan ve baskıdan sıkılan Patkalyosin sonunda oracıkta evlenmeye karar verir.

Duyguları karışmış olan Agafya, Patkalyosin'in teklifiyle yeniden heveslenir ve gelinliğini giymek için izin ister.

Agafya teklifini kabul edince, Patkalyosin'de memnun olur. Bu sefer Koçkarev 'e teşekkür üstüne teşekkür etmeye başlar.

Koçkarev'in nihayet içi rahatlamıştır. Sofra düzenini kontrol etmek için evden ayrılır fakat ne olur ne olmaz diye Patkalyosin'in şapkasını yanında götürür.

Yalnız kalan Patkalyosin, ilk başta evlilik kararından memnunluk duyar. Heyecanlanmıştır.

Fakat derinlemesine düşündükçe bastırılmış düşünceleri uyanmaya başlar. Sonradan pişman olmaktan korkar ve kaçmaya karar verir. Şapkasını arar, bulamayınca almadan gider.

Camdan atlar. Bir araba durdurup hızla uzaklaşır.

Agafya gelinliğini giymiş, mahcup bir vaziyette salona gelir. Patkalyosin ortalıklarda yoktur.

Fekla'ya seslenir ama Fekla'da müstakbel damadın nerede olduğunu bilmiyordu.

Arkasından Koçkarev ve Arina 'da gelirler. Kimse duruma bir anlam verememiştir.

Sonunda hizmetçi kız Dunyaşka Patkalyosin'i camdan atlarken gördüğünü ve bir araba durdurarak binip gittiğini söyler.

Arina, Koçkarev'i başlarına açmış olduğu dertten dolayı azarlar, Agafya'yı da yanına alarak salonu terk eder.

Fekla'da Koçkarev'e, aracı kadın olmadan böyle işlere kalkışmanın sonunun bu olacağını, Kapıdan kaçan güveyin dönüşü olabileceğini fakat pencereden kaçan güveyin bir daha asla dönmeyeceğini söyler.

## **5.5 İDEA/ANA FİKİR**

Bir eserin ideasının veya ana fikrinin, karakterlerin, olay ve durumların, üzerine inşa edildiği temel taş olarak tarif etmek mümkün. Stanislavski'de oyun okunduktan ve detaylı bir şekilde özetlendikten sonra mutlaka idea'nın ya da ana fikrin belirlenmesini ister. Aksi takdirde oyuncunun oyunu anlayıp anlamadığı, gerçek mesajı alıp almadığı meçhul olacaktır. Buna dayanarak ben de "Bir Evlenme" oyununun ideasını ya da ana fikrini şu şekilde özetlemek istiyorum.

Evlilikler temelinde sosyal güvence, maddi rahatlık, itibar kazanma, sınıf atlama, yalnızlık korkusu, soyun devam etmesi gibi bir takım dünyevi ve mantıklı nedenlerle yapıldığında, zorla güzellik olmuyor ve insanları özünde mutlu etmiyor. Patkalyosin,

oyunda Agafya'nın iyi bir aile kızı olmasından, malından mülkünden, itibarından, toplumun ve Koçkarev'in evliliğin gerekliliği ile ilgili baskılarından, kendi olgun yaşından dolayı evlilik fikrine zaman zaman sıcak baksa da, sonunda evlenmeyi içine sindiremiyor ve kaçıyor. Koçkarev, Patkalyosin'in evlenmesini destekliyor gibi görünse de, oyuna girdiği ilk sahnede Fekla'yı kendini evlendirdiği ve başına bela açtığı için azarladığını görüyoruz. Arina, erkek kardeşinden övgüyle söz ederken, evliliğinde davranışlarıyla karısını tahtalıköye gönderecek hale getirdiğini ekliyor. Agafya, hayırlı bir kısmet için fallar bakıp kuralar çekerken, Patkalyosin'le evlilik durumu söz konusu olunca, aslında bu yaşına kadar ne kadar rahat ettiğini, özgürlüğünü sevdiğini fark edip, evliliğin ve çocuk sahibi olmanın zorluklarından dem vuruyor. Omlet, aracı kadından yardım isterken öncelikle kızın malı, mülkü hakkında bilgi istiyor. Anuçkin için ise kendi Fransızca bilmediği halde eşinin biliyor olması çok önemli. İyi eğitilmiş bir eşi olmasının kendi itibarını arttıracığına inanıyor ve Agafya'nın Fransızca bilmediğini öğrenince evlenmekten vazgeçiyor. Kısacası karakterlerin aslında toplumun getirmiş olduğu bir takım kurallar, gereklilikler, çıkarlar dahilinde evlilik kararı aldıklarını görüyoruz. Bu da, evlilik kararını hayata geçirmek ya da evlilikte mutlu olmak için her zaman yeterli olmuyor.

## **5.6 TÜR/TARZ**

Oyunun türü komedi. Tarzına gelince, Gogol'e göre komedinin önceliği, bir sahne yapıtı olarak neşelenmek ve güldürmektir. Komedi hayattaki, olaylardaki, durumlardaki hatta ve hatta kendi içimizde gülünç olanı, ortaya çıkarmalı ve göstermelidir. Tabii sadece gülünç olanı göstermek yetmez. Eser aynı zamanda yergi yolu ile sosyal gerçekleri de anlatmalıdır. Bir Evlenme oyununda aynı zamanda sınıfsal farklılıklara, değerlendirmelere de göndermeler vardır. Adaylar öncelikle sosyal statülerine ve sahip oldukları menkullere, gelire göre değerlendirilirler. Bazı karakterler kendilerinde var olmayı karşılarındakinden talep etme cüretini de göstererek iyice komik duruma düşerler. Ayrıca Karakterler zaman zaman kendileriyle çatışmakta, istekleri konusunda gelgitler yaşamaktadırlar. Gogol'un karakterlerinin doğası ve ahlaki oyunun akışı içindeki olaylarla kendini göstermeye başlar.

Gogol aynı zamanda toplumdaki değişme isteğini, karakterleri ve olaylar yoluyla seyircisine mutlaka hissettirir.

### **5.7 ANA ÇATIŞMA**

Stanislavski'nin ana çatışma ile oyuncuya buldurmaya çalıştığı şey, aslında güçler savaşıdır. İsteklerin ve eylemlerin kesişmediği noktada ana çatışma ortaya çıkar. Ben de bu açıdan baktığıın zaman, oyundaki ana çatışmayı, bir tarafın evlendirme çabası ile diğer tarafın evlilikten kaçma çabası olarak tanımlayabilirim. Oyunun başında Patkalyosin'i evlendirebilmek için bir aracı kadın evine gelip gitmektedir. Hatta ilk repliklerden üç aydır da çabalıyor olduğunu anlayabiliriz. (FEKLA: Neler söylüyorsun allahaşkına. Üç aydır buraya gidip geliyorum, bir şey olduğu da yok. Hırkanı giyip piponu tütürüyorsun o kadar. I.Perde/5.Sahne, s.232 ) Sonrasında Koçkarev devreye girer ve neredeyse oyun sonuna kadar, Patkalyosin'in evlilik kararı verebilmesi için uğraşır. Nihayet ikna ettiğini sanırken de Patkalyosin camdan kaçıp gider. Bununla birlikte her bir karakterin kendi içinde çatışmaları olduğunu da görmek mümkün. Mesela Agafya'yı ele alırsak, evlenme isteğine rağmen koca olarak nasıl birini istediği konusunda kafası karışiktır. Evlenme kararıyla, uygun kişi konusundaki kararsızlığı bu karakterin ana çatışmasını oluşturuyor. İkinci perdenin 1. sahnesindeki tiradına bir bakacak olursak, adaylar konusundaki kararsızlığını hatta kura çekme yöntemine bile başvurduğunu görebiliriz. Patkalyosin için de bir kararsızlık durumu söz konusu. Oyun süresince evlenmek ile evlenmemek konusunda düşünceleri sürekli değişkenlik gösteriyor. Bu da karakterin kendi içindeki ana çatışmasıdır.

### **5.8 ESERİN YAPISI**

Stanislavski, eseri bölümlere ayırmanın, oyuncuyu akıştaki değişim, dönüşüm noktaları konusunda aydınlatacağını ve rehberlik yapacağını söylüyor. Ben de oyunun krokisi olarak da adlandırabileceğimiz bu çalışmayı şimdi Bir Evlenme oyununa uyarlamak istiyorum.

### **5.8.1 Başlangıç Noktası**

Patkalyosin, evinde oturmuş aracı kadının gelmesini beklemektedir. Aracı kadın gelir ve yeni kısmet, Agafya Tihonovna'dan söz eder. O sırada ziyarete gelen Koçkarev, Patkalyosin'in niyetinden haberdar olur ve Agafya ile Patkalyosin'i evlendirme işini üzerine alarak aracı kadını kovar.

### **5.8.2 Düğüm**

Fakat Patkalyosin'in aniden evlilik fikrinden caymasıyla Koçkarev'in planları suya düşer.

Patkalyosin 'in ayakları evlilik konusunda bir adım ileri üç adım geri gitmektedir. Niyetinde kararlı olan Koçkarev, kabalaşmaya, hakaret etmeye başlayınca, Patkalyosin mecburen Agafya ile tanışmayı kabul eder. Yola çıkmak üzere evden ayrılırlar.

### **5.8.3 Gelişme**

Fekla, Agafya'ya adayları bir bir tanıttıktan sonra, beyler genç kız ile tanışmak için eve gelirler. Koçkarev, diğer adayları ekarte etmek için türlü oyunlar oynar. Onlarla ilgili Agafya'yı olumsuz etkilemeye ve Patkalyosin'i ön plana çıkarmaya çalışır. Nitekim başarılı da olur. Diğer adaylar beş çayı için yeniden geldiklerinde Agafya oldukça ters davranır ve adaylar ortamı terk ederler.

### **5.8.4 Doruk Noktası**

Koçkarev, ne yapıp edip sonunda Patkalyosin ile Agafya'nın baş başa kalmalarını sağlar. İkili sohbet ederler. Patkalyosin konuyu açmamakla beraber yine de Agafya'yı etkilemeyi başarır. Agafya, kiminle evlenmek istediğine sonunda karar vermiştir.

### 5.8.5 Çözüm

Bu görüşmeden istediği sonucu alamayan Koçkarev öfkelenir. Patkalyosin 'de sonunda Koçkarev'in yardımını istemediğini söyler. Tartışır. Fakat Koçkarev bu işin peşini bırakmamakta kararlıdır. Patkalyosin'i tekrar ikna etmeyi başarır ve Agafya'ya evlenme teklif etmesini sağlar. Oracıkta evlenmeye karar verirler.

### 5.8.6 Final

Hazırlıklar için herkes bir yana dağılıp Patkalyosin yalnız kalınca, derin düşüncelere dalar ve evlenmekten yine vazgeçer. Doğruca camdan atlayıp bir araba tutar ve hızla uzaklaşır. Durumu fark eden Agafya ve Arina şaşkındır. Fekla ise Koçkarev 'e sonucun böyle olacağını başından beri bildiğini söyler.

## 5.9 KARAKTER İNCELEMESİ

Öncelikli olarak Stanislavski karakterin “Büyük İsteğini” ve “Üstün Amacını” oyunun bütününde bulmamızı ister. Çünkü büyük istek ve üstün amaç, oyunun başından sonuna kadar, karakterin motivasyonuna hakim olacaktır. Üstün amaç yani eylemler, durumlar ve olaylar dahilinde zaman zaman değişiklik gösterebilse de, büyük istek genelde aynı kalacaktır. Bununla beraber Stanislavski, karakterin bütünü için yapılan bu “Büyük İstek” ve “Üstün Amaç” belirleme çalışmasını, oyuncudan her sahnesi için ayrı ayrı yapmasını da ister çünkü her sahne kendi içinde ayrı bir üstün amaç ve istek barındırır. Böylelikle oyuncu için oynayacağı her sahnedeki motivasyonu çok belirgin, çok net olacaktır ve performansını olumlu yönde etkileyecektir. Sahneler için yapılan büyük istek ve üstün amaç çalışmasında sorulması gereken iki temel soru vardır. Bunlar, “Ne yapıyorum? Ve Niçin yapıyorum?” sorularıdır. Sorulması gereken üçüncü soru olan “Nasıl yapıyorum?”un cevabını da oyuncu sahnede deneyerek bulacaktır. O yüzden, şimdilik bu sorunun cevabını aramıyoruz. Şimdi analiz yapmaya başlırsak, ben de öncelikli olarak Agafya'nın oyunun bütünündeki büyük isteğini ve üstün amacını, sonra da seçmiş olduğum bir sahnedeki büyük isteğini ve üstün amacını bulacağım.

Agafya'nın Büyük İsteği: Evlenmek

Agafya'nın Üstün Amacı: Fekla'nın tanıtmış olduğu adaylar arasından kendi için en uygun olan eşi bulmak

## II. PERDE

### I. SAHNE

AGAFYA T: Aman Yarabbim... Karar vermek ne güç şeymiş.. Bir kişi, iki kişi olsa ne ise... Ama dört kişi... Gel de birini seç. Nikanor İvanoviç biraz zayıf ama hiç de fena değil; İvan Kuzmiç de fena değil. Açık konuşmak gerekirse, İvan Pavloviç de biraz şişman ama pekala gösterişli bir erkek. Söyleyin bana ne yapayım? Baltazar Baltazaroviç de değerli bir adam. Ah, ne zor şey bu karar vermek.. Anlatamam, anlatamam. Nikanor İvanoviç'in dudaklarını, İvan Kuzmiç'in burnunu alsak.. Baltazar Baltazaroviç'in de halini tavrını... Bunun üzerine de İvan Pavloviç'in gösterişini katsak o zaman seçmek kolay olurdu. Oysa şimdi düşün, düşün. Vallahi başıma ağırlar girdi. Bence en iyisi ad çekmek. İşi kismetle bırakmalı. Kim çıkarsa o kocam olur. Adlarını birer kâğıda yazarım. Sonra kâğıtları kaparım. Kismetim kimse belli olur. (Masaya yaklaşır. Kâğıtla makas alır. Kâğıtları keser, katlar, bunları yaparken de konuşur) Ah şu kızlar ne talihsiz... Hele âşık olan kızlar.. Erkekler bunu kabul etmezler, anlamak da istemezler. Ne ise, hepsi hazır. Bunları çantamın içine koyayım. Gözlerimi kapayıp çekeyim. Ne olursa olsun.(Kâğıtları çantaya koyar. Eliyle karıştırır. Ah, içime bir korku geldi. Allah vere de Nikanor İvanoviç çıksa; ama ne diye o olsun... İvan Kuzmiç daha iyi. Peki, İvan Kuzmiç de neden? Ötekilerin ne kusuru var? Hayır, istemem. Kim çıkarsa o olsun.(Eliyle karıştırır ve çantadan yalnız birini değil, hepsini birden çıkarır.) Aa hepsi birden çıktı. Kalbim çarpıyor... Olmaz, olmaz. Yalnız bir tane çekmem lazım. (Kâğıtları gene çantasına koyar, karıştırır. Bu sırada Koçkarev girer. Yavaşça arkasına gelir.) Ah Baltazar Balta... Yok, canım, Nikanor İvanoviç çıksa... Hayır, hayır istemiyorum. Kismetim ne ise o çıksın.(Gogol 1991, ss.258–259)

Agafya'nın bu sahnedeki büyük isteğini ve üstün amacını bulmak için öncelikle anahtar soruları soralım.



Agafya Ne Yapıyor?: Adayları özelliklerine göre değerlendirmeye çalışıyor. En uygun adayın hangisi olduğuna karar vermeye çalışıyor. Karar veremediği için de kura çekerek işi şansa bırakmayı deniyor.

Niçin Yapıyor?: Kendine en uygun olan adayı seçebilmek için. Kararsızlığına bir son verebilmek için.

Agafya'nın Büyük İsteği: Kendi için en uygun adayı seçmek.

Üstün Amacı: Ad çekerek en hayırlı adayı belirlemek.

Agafya'nın oyundaki ve sahnedeki büyük isteklerini ve üstün amaçlarını da belirleyerek asıl motivasyonumun ne olduğunu netleştirmiş oluyorum.

## **5.10 KARAKTERİN YORUMU**

Karakterin yorumu aslında sahnedeki inşa sürecinde netleşecektir. Fakat öncesinde Stanislavski, tekstten alınan bilgiler ve repliklerden edinilen izlenimler ışığında oyuncunun kafasında karakteri aşağı yukarı oluşturabileceğini söylüyor. Bu metodlar ışığında ben de Agafya ile ilgili bir takım tespitlerde bulunabilirim.

Agafya duyguları ile hareket eden bir genç kız. Bence yengeç ya da balık burcu olabilir.27 yaşından ziyade daha yirmili yaşların başındaymış gibi bir hali tavrı var. Baktığı falların sonuçlarından etkileniyor. Kendi için hayırlı olanı, kura çekerek ya da fal bakarak belirleyebileceğine inanabiliyor. Çıkan sonuçların da kendince hayati önemi var. O yüzden ben, bu fal bakma işini ufak çaplı bir ritüele dönüştürdüğü kanısındayım. Kartlarını da itinayla ve özenle sakladığını hissediyorum. Bu, biraz da kader kısmet inancı olmasından kaynaklanıyor. En belirgin özelliği kararsızlık denebilir. Mantıklı bir karar vermeye çalıştığı zaman bile, karar vermek konusunda sorun yaşadığı için sonuç alamıyor. İkinci perdenin birinci sahnesindeki tiradında, bu kararsızlığı net bir şekilde görmek mümkün. Ayrıca Koçkarev'in yaptığı konuşmaların, kolaylıkla tesirinde kalıp,

ona göre davranışlar sergileyebiliyor Dominant bir karakter değil.İsteği konusunda net olduğu iki şey var, Biri soylu biri ile evlenmek, biri de gösterişli yani yapılı erkeklerden hoşlanıyor olması. O bile zaman zaman etki altında kalırsa değişebiliyor. Özellikle soylu erkek istiyor olması biraz sınıf ayırımı yaptığının göstergesi. Gösterişli, yapılı erkek istiyor olması ise, bence kendi naif yapısından kaynaklanıyor. Babası ve annesi hayatta değil, halasıyla yaşıyor. Kararlarını vermek konusunda da pek başarılı değil. Hele de paniklediği zaman ne yapacağını hiç kestiremiyor. Agafya biraz korunmaya, kol kanat gerilmeye ihtiyaç duyan bir karakter diye düşünüyorum. İmaj olarak benim kafamda Agafya için bir serçe görüntüsü var. Serçeler de panikleyince kanatları pır pır eder. Agafya taliplerin yanında sanki pır pır eden bir serçe gibi . Agafya, 27 yaşında, fakat erkeklerle bu zamana kadar pek münasebeti olmadığı belli.

Sanki aşkı hep kitaplarda okumuş ve hayal etmiş gibi bir havası var. Nitekim bu konudaki toyluğu adaylarla konuşmalarında ve Patkalyosin’le yalnız kaldığı zaman ki mahcup ve suskun tavrında kendini gösteriyor. Varlıklı bir ailede olması da el bebek gül bebek yetişmesini sağlamış ve şu zaman kadar ciddi bir sorumluluk altına girmemiş. Bunu II. Perdenin XVIII. Sahnesindeki tiradındaki cümlelerinden de anlayabiliyoruz. Bu sahnede evliliği derinlemesine düşündüğünde alması gerekecek sorumluluktan ve çocuk bakmanın güçlüklerinden dem vuruyor. Agafya’yı bir renk olarak tanımlamam gerekseydi sanırım onu, açık, uçuk, şeker pembesi olarak tanımlardım. Bir element olsaydı da ‘su ‘ olacağını düşünüyorum. Bence bedeni ritim olarak ağır. Hızlı hareket eden, kararlı adımları olan, bastığı yeri titreten ya da “ben buradayım” diyen bir beden dili yok. Ama soylu, hanım efendi, su gibi süzülen ve belki biraz işveli bir duruşu var. Güzel, akça pakça bir kız Agafya. Fakat erkeklerin yanında belki gözlerini kaçırın, başı biraz yana eğik, mahcup bir tavrı olabilir. Gel gelelim panikleyince de az önce tarif ettiğim gibi şaşkın bir serçe gibi sanki kanatlarını çırpıp uçamıyor. Ne yöne gideceğini ne yapacağını bilemiyor. Konuşmaları fazla vurgulu ya da dediğim dedik olmamalı. Kararlılığı nadiren boy gösteriyor. Yumuşak ve kibar bir ses tonu olduğunu düşünüyorum. Cümlelerinde ve kafasında çoğu zaman soru işareti var. Duyguları çabuk değişebildiği için repliklerindeki tavır, amaç ve eylem seri değişkenlikler ve çeşitlilik gösterebilir.

Agafya ile ilgili edindiğim bu fikirler ışığında, Stanislavski'nin içsel ve dışsal metodarını “Nasıl Yapıyorum?” sorusunun cevabı olacak şekilde sahneye taşımak, sahnedeki de ilk adımım olacaktır. Elbette ki “ Nasıl yapıyorum?” sorusunun çıkış noktası benim yani oyuncunun, son şekli ve kararı da yönetmenin olacaktır. Stanislavski önermiş olduğu metodu oyuncunun sadece bir şablon olarak kullanmasını ister. Bu şablonun içini oyuncu kendi renkleriyle ve yeteneğiyle dolduracaktır. Bu beklentisini şu sözleriyle ifade etmiştir. “Sanatta kendinizi değil, kendinizdeki sanatı sevin” Moore (2006, s.91)

## 6.SONUÇ

Stanislavski oyunculuk metodunun önermiş olduğu izlek çerçevesinde oyunu inceledikten ve karakterle ilgili bir nevi yol haritası oluşturduktan sonra, artık oyuncunun oyun ve karakterle ilgili ne kadar yol aldığını ve aydınlandığını net bir şekilde görmek mümkündür. Bu sistemin oyuncu ile karakter arasında sağlam bir köprü görevi gördüğü de aşikârdır. Oyuncu artık oyuna en ince detayına kadar hâkimdir. Bu hâkimiyet, oyun esnasında da oyuncuya tam konsantrasyon sağlayacak, oyunun adım adım ilerleyişinde farkındalığını da arttıracaktır.

Oyuncu karakterin amaçlarını, isteklerini, niyetlerini tam anlamıyla keşfettiğinde, karakterin ilk tohumları atılmış olacak, bunları yaratıcılığı ile sahnede eylemlere dönüştürdüğünde ise, tohumlar çiçek açacaktır. Oyunculuk özgür ve özgün yaratıcılığın işi olduğu kadar, disiplinin ve bilinçli bir çalışmanın da parçasıdır. Oyuncu lalettayin yaratamaz, canlandıramaz. Elindeki verilerle, şart ve koşullarla yoğuracaktır kendindeki hamuru.

Oyleyse malzemesini ne kadar iyi tanır, o kadar sağlam, gerçek ve yaşayan bir şeyler ortaya çıkaracaktır. İşte Stanislavski oyunculuk metodu, oyuncuya sunmuş olduğu pusula ile öğrenmeyi, bilmeyi, sormayı, cevaplamayı, merak etmeyi, keşfetmeyi, sonra da yaratmayı ve yaşatmayı öğretir.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

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

Gogol, N.V, 1991.*Bütün Oyunları*. Melih Cevdet Anday, Erol Güney (Çev.), İstanbul: Adam Yayınları, ss:258–259.

Moore, S. , 1984. *Stanislavski Sistemi*. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin (Çev). İstanbul: bgst Yayınları.

Nutku, Ö. , 1963. *Modern Tiyatro Akımları*. İstanbul: Dost Yayınları.

Stanislavski, K.1993. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Suat Taşer (Çev) İstanbul: İleri Kitabevi.

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