

T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

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

Yüksek Lisans Tezi

BURCU KARA

İSTANBUL, 2013

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 KARA

Tez Danışmanı: ÖĞRETİM GÖREVLİSİ, ZURAB SIKHARULIDZE

İSTANBUL, 2013

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 KARA  
Tez Savunma Tarihi:

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu  
\_\_\_\_\_ Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Burak KÜNTAY  
Enstitü Müdürü  
İmza

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

Öğr. Gör. Zurab SIKHARULİDZE  
Program Koordinatörü  
İmza



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

\_\_\_\_\_ Jüri Üyeleri

\_\_\_\_\_ İmzalar

Tez Danışmanı  
Öğr. Gör. Zurab SIKHARULİDZE



Ek Danışman  
Öğr. Gör. Tamar KHORAVA



Üye  
Prof. Dr. Melih Zafer ARICAN



## ÖZET

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

BURCU KARA

Konstantin Stanislavski ;

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 anşatılmadan 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 çöşku belleğinden faydalanır. Karakter için uygun olacak hal ve tavrı 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.

Anahtar Kelimeler: Stanislavki Sistemi, İzlek, Oyuncu, Yöntem

## ABSTRACT

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

BURCU KARA

Advanced Acting Supervisor: Zurab Sikharulidze

Konstantin Stanislavski ;

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.

Key Words: Stanislavski System, Template, Actor, Method

## İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN HAYATI.....	2
3. STANİSLAVSKİ’NİN SİSTEMİ.....	5
3.1. STANİSLAVSKİ OYUNCULUK YÖNTEMİ.....	5
3.1.1. Yöntemin İç Mekanizması.....	7
3.1.2. Yöntemin Dış Mekanizması.....	9
3.2. STANİSLAVSKİ VE YONETMENLİK ANLAYIŞI.....	10
4. OYUNA- KARAKTERE İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR.....	12
4.1 OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK.....	12
4.1.1 Edebi Tahlil.....	12
4.1.2 Eserin Donemi.....	12
4.1.3 Fabel.....	12
4.1.4 Küçük Olaylar Sıralaması(Suje).....	12
4.1.5 İdea/Ana Fikir.....	12
4.1.6 Tür/Tarz.....	13
4.1.7 Ana Çatışma.....	13
4.1.8 Karakter İncelemesi.....	13
4.1.10 Karakterin Yorumu.....	14
5. GOGOL’ÜN BİR EVLENME OYUNUNUN VE AGAFYA KARAKTERİNİN İZLEK ÜZERİNDEN İNCELENMESİ.....	15
5.1. GOGOL’UN HAYATI.....	15
5.2. GOGOL DÖNEMİ RUSYA.....	20
5.3. FABEL.....	21
5.3.1 1.Perde.....	21
5.3.2 2.Perde.....	22
5.4 SUJE.....	23
5.4.1 1.Perde.....	24
5.4.2 2.Perde.....	26
5.5 İDEA/ANA FİKİR.....	32

5.6 TÜR/TARZ.....	32
5.7 ANA ÇATIŞMA .....	33
5.8 ESERİN YAPISI .....	33
5.8.1 Başlangıç Noktası.....	33
5.8.2 Düğüm.....	34
5.8.3 Gelişme .....	34
5.8.4 Doruk Noktası.....	34
5.8.5 Çözüm .....	34
5.8.6 Final .....	35
5.9 KARAKTER İNCELEMESİ.....	35
5.10 KARAKTERİN YORUMU .....	36
6. SONUÇ .....	37
KAYNAKÇA.....	38



## 1. GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısında yazılan bu eserin konusu evlenmedir. Çehov oyunda yarattığı karakterler üzerinde dönemin sosyo – ekonomik çatışmalarını göz önüne alınarak yanlış zamanlamayı ve bunun sonucunda böyle olmazı güldürü unsurlarını ön planda tutarak göstermiştir.

Oyununda ki üç karakterde kaderleriyle çatışan, bu döngüden kurtulmak isteyen fakat egoları yüzünden bir türlü işin içinden çıkamayan karakterlerdir. Lomof ve Natalya yuva kurmada geç kalsa da Çubukof istediği rahatlıkta bir hayatı yaşayamadığı için rahatsızdırlar.

Tabi bütün bu eser ve karakter incelemesine Stanislavski"yi anlayarak ve benimseyerek başlanmalı fikrini; ana maddem , ayrılmaz parçam olarak yola çıkıyorum.

Eğitim hayatımız boyunca yapmış olduğumuz gibi;

bu izlek doğrultusunda Gogol"un BirEvlenme oyunundaki Agafya karakterini Tez konum olarak çalıştım ve sunuyorum. Bütün bu çalışmalarımı paylaşıyor olmanın lezzetini yaşadığım bu satırlarda , öğrencilik hayatımın ölümsüz bir parçasını da oluşturmuş olduğumu biliyorum.



## 2. KONSTANTİN STANİSLAVSKİ’NİN HAYATI

STANİSLAVSKİ, Konstantin Sergeyeviç (1863-1938) Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusu. Moskova Sanat Tiyatrosu’nun kurucusudur ve burada sahnelediği oyunlar ve geliştirdiği gerçekçi oyunculuk yöntemiyle üne kavuşmuştur. 17 Ocak 1863’te Moskova’da doğmuş, 7 Ağustos 1938’de aynı yerde vefat etmiştir. Asıl adı Alekseyev’dir.

Stanislavski tiyatroya büyük ilgi duyan o dönem şartlarında zengin bir ailede dünyaya gelmişti. Daha küçük yaşlarında sirke, operaya ve baleye gitme fırsatını yakalamış, aile çevresinin tertiplendiği tiyatro etkinliklerinde yer almıştır. Daha sonra Alekseyev Çevresi ismiyle anılan bu amatör toplulukta oyunculuk ve yönetmenlik yeteneğini daha da ileri götürerek topluluğun en önemli sanatçısı olmuştur.

Stanislavski’nin yetişmesinde o dönemin ünlü oyuncularından Salvini, Rossi, Yermolova, Sadovski ve Lenski gibi başarılı örnekleri takip etmesinin önemli etkisi olmuştur. Bunun yanında özel bir tiyatro okuluna ve Vera ile Fedor Komisaryevski’nin babaları F.P.Komisaryevski’nin derslerine katılarak düzenli bir oyunculuk eğitimi almıştır. 1888’de Komisaryevski ve Fedotov’la birlikte başarılı oyunlar sergilemek için Edebiyat ve Sanat Derneği’ni hayata geçirmiştir. Ayrıca bu yıl ileride Lilina adıyla başarılı bir oyuncu olarak üne kavuşacak Maria Perevoşçikova ile hayatını birleştirmiştir.

Yeni faaliyete geçen bu topluluğun oynadığı oyunlardaki başarısıyla zamanının ünlü Rus ve yabancı oyuncuları tarafından fark edilmiştir. Bu başarılı kişilerden duyduğu ilgi ve övgülerin sağladığı güven sayesinde 1891’de ilk bağımsız yönetmenlik girişimiyle Tolstoy’un Aydınlığın Meyveleri adlı oyununu sahneye koymuştur. Moskova’da kayda değer bir sanat olayı kabul edilen bu çalışması, ileride Rus tiyatro tarihinde çok önemli gelişmeler sağlayacak bir işbirliği yapacağı Vladimir Nemiroviç-Dançenko’nun da dikkatini çekmiştir. O dönemde Moskova Filarmoni Derneği’nin tiyatro kurslarının yöneticisi olan Nemiroviç-Dançenko, Stanislavski’nin çalışmalarını büyük bir ilgiyle takip ediyordu. Stanislavski, Meiningen Tiyatro Topluluğu’nun Moskova’da

sahnelediği oyunlarının da etkisiyle tarihsel gerçekliği dikkate alan dekor ve giysi yaklaşımını, özellikle kalabalık sahnelerin detaylı biçimde düzenlenişini kabul eden bir sahneleme yöntemi geliştirmekteydi. 1897 yılında Stanislavski ile Nemiroviç-Dançenko'nun tanışıp modern bir halk tiyatrosunun sanat ilkelerini belirlemeleriyle, gelecek yıl kuracakları Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başlangıcı olmuş oldu.

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda gerçekliğin tüm detaylarıyla aktarılabilmesi amacıyla kalıplaşmış her türlü sahneleme ve oyunculuk yaklaşımını reddetmiş, oyuncuların rolleriyle özdeşleşmeleri temelli ve sahnede doğal davranış ve konuşmaya ön planda tutan bir yorum yöntemini benimsemiştir. İnsanın iç dünyasını aktarabilmek için psikologlardan edindiği bilgileri oyuncularına aktarmak için oyunculuk sanatının dilbilgisi olarak görülebilecek kurallar getirmiştir. Bu hususta Pavlov'un koşullu refleks teorisinden önemli ölçüde faydalanmıştır.

Stanislavski ile Nemiroviç-Dançenko ortaklığının en önemli örnekleri Çehov'un oyunlarını sahneye koymalarıydı. İlk kez 1896'da St.Petersburg'da sergilenen Martı başarısız olmuştu. Bu oyunu 1898'de yeniden sahneye koymayı düşünen Moskova Sanat Tiyatrosu uzun ve dikkatli çalışmalardan sonra, topluluğun gerçek kimliğini bulmasına yardım eden bir yorumla önemli başarı kazanarak Çehov'un oyun yazarlığı hususundaki kuşkularını da giderdi. Martı'yı, 1899'da Vanya Dayı, 1901'de Üç Kızkardeş ve 1904'te Vişne Bahçesi izledi. Çehov'la Stanislavski arasındaki bu başarılı işbirliği sadece Rus tiyatro çevrelerinde değil, dünya tiyatrosunda da önemli gelişmelerin başlangıcı olmuştur.

Stanislavski ile Nemiroviç-Dançenko'nun Çehov oyunlarını sahnelemede takip ettikleri özen Maksim Gorki'nin Kiiçük Burjuvalar ve Ayaktakımı Arasında adlı oyunlarında da önemli gelişmeler sağlamıştır. Stanislavski bu oyunların sahneye konulmasında yönetmen olarak yer almasının yanında çok önemli bazı rolleri de oynayarak o dönemin başlıca oyuncularını arasında yer almıştır. 1912'de ise Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilk deneme sahnelerini açarak Meyerhold, Vahtangov ve Tayrov gibi daha genç tiyatro yönetmenlerinin yetişmeleri için uygun ortamı sağlamıştır. 1918'de Bolşoy Opera

Stüdyosu'nda yeni denemelere başlamıştır ve 1922'de Çaykovski'nin Yevgeni Onyegin operasını sahneye koymuştur.

1922-1924 döneminde Moskova Sanat Tiyatrosu, Avrupa ve ABD turneleriyle Stanislavski'nin sahneleme ve oyunculuk uygulamalarını Batı sanat dünyasına sunmuş ve bu uygulamaların diğer ülkelerde de kabul görmesini sağlamıştır. Özellikle Amerika'da Lee Strasberg, Harold Clurman ve Elia Kazan gibi yönetmenler Stanislavski uygulamalarını başarıyla hayata geçirmişlerdir. Bu yıllarda Moya Jiznviuskust ve (Sanat Yaşamım) adlı ünlü kitabını kaleme alan Stanislavski tiyatro hakkındaki görüşlerinin nasıl geliştiğini ifade etmiştir.

### 3. STANİSLAVSKİ'NİN SİSTEMİ

#### 3.1. STANİSLAVSKİ OYUNCULUK YÖNTEMİ

Tiyatro yaşamı süresince nitelikli bir oyunculuk yöntemini takip eden Stanislavski, insan vücudundn bir yaşam ortaya koymanın yolunun insanın ruhunu bilmekten geçtiğini kabul eder. Yöntem sahnede ruhun aktarılmasıdır.

Stanislavski psikolojik yaşantımızı üç güç kaynağın yönlendirdiğini ifade eder. Bunlar;

- Akıl,
- İrade,
- Duygudur.

Bunları Stanislavski “iç hareket ettirici güçler” olarak isimlendirmektedir. Akıl ve iradeyi kontrol edebilmek herkes tarafından kolaylıkla yapabilecek şeylerdir. Ancak, duyguları kontrol etmek o denli kolay değildir. Bir oyuncu için dikkat edilmesi gereken bu duyguları kontrol edebilmektir. Bu husustan hareketle oyuncunun yapması gereken öncelikli şey, rol kişisi ile kendi benliği arasında ilişkiler kurmaya yönelmesidir. Oyuncu sadece kendi karakterinde varolan duyguları aktarabilir. Kendi karakterinde bulunmayan duygu ve düşünceleri yaratması pek olumlu sonuçlar doğurmayabilir. Oyuncu sergilediği kişilik ile kendi benliği arasında benzer noktalar bulacak ve oyunun geçtiği yeri de göz önünde bulundurarak oynayacaktır.

Oyuncu sahneye koyacağı kişiliği derinlemesine, aşağıdaki hususları dikkate alarak incelerse daha başarılı sonuçlar elde edecektir;

- i. Çağ
- ii. Zaman
- iii. Ülke
- iv. Yaşam şartları
- v. Psikolojik yapı
- vi. Yaşayış biçimi
- vii. Toplumsal durum



- viii. Dış görünüş
- ix. Alışkanlıklar
- x. Tavrı
- xi. Hareket
- xii. Ses
- xiii. Konuşma biçimi
- xiv. Karakteri
- xv. Yapısı vs...vs...

Stanislavski'ye göre oyuncu yaşama direkt olarak bakış açısına sahip olmalıdır. Kopya çekmekten ziyade toplum ve zamanını incelemeli, gerçeklerin dışı nasıl yansındıklarını belirlemeye gayret etmelidir. Realist olmaktan bahsederken de, sanatsal realizmle sanat dışı realizmin arasındaki nüansın altını çizer: "...resim ve fotoğraf arasında ki fark kadar büyüktür. İkincisi her şeyi olduğu gibi yansıtır, ilki ise sadece gerekli olanı... Bu, ressamın yeteneğini gerektiren, tuval üzerine seçip koyma işidir."

Stanislavski'nin çağdaş oyuncudan istedikleri, yukarıda da anlaşıldığı üzere, yönetmeninkinden az değildir.

Stanislavski'nin oyunculuk yöntemi natüralist yaklaşımdır. Natüralist yaklaşımda tiyatro çevreyi aktaran bir ortam şeklinde kabul edilir. Stanislavski natüralist tiyatro yaklaşımının başlıca ustalarından biri olarak ifade edilirse de, onu sadece bu kalıp içinde incelemek eksik kalacaktır.

Stanislavski'nin bu yaklaşımı tüm sahneyi bir bütün olarak içerir. O sahnenin uygarlaştırıcı toplumsal görevine dikkat çekmiş, etiğini belirlemiş, ve en önemlisi de, tiyatroyun kolektif olması gerektiği teorisini dile getirmiştir. Stanislavski'nin kuramları en geniş haliyle ele alınmalıdır. Bu kuramın esasında oyuncunun yöntemi ilk ortaya koyan kişiyi taklit etmesi ya da sahnede sadece gerçek yaşamı aktarması gereksizdir. Stanislavski yöntemini benimsemek mutlaka natüralist olmayı gerektirmez. Sanatçının takip ettiği yöntemden bağımsız olarak, o sanatçı; Stanislavski'nin yöntemini benimsediğinde, insan duygularına, davranışlarına ve konuşmalarının farkına

varabilecek, bu sayede rolüne inandırıcı bir yorum getirebilecek, rol kişinin iç dünyasını ortaya koyabilecektir. Stanislavski'nin oyunculuk yaklaşımı sınırları net olarak çizilmemiş sapsmalara imkan tanıyan, esnek bir oyunculuktur. Yaklaşımın temel şartlarına bağlı kalmak üzere her eğitici ya da aktör kendi yapısına göre bu yöneme başvurabilir. Faat yöntemin esasları net olarak bellidir bu da sahnede ruhun aktarılmasıdır. Stanislavski'nin yönteminin başlangıcı da budur. Stanislavski'ye göre günlük hayatımızda her gün karşılaştığımız durumlar karşısında belirli tepkiler ortaya koyarız. Tüm bu yaptıklarımız bizim kontrolümüzde olmayan bir nevi refleks hareketleri olarak kendini gösterirler. Günlük yaşantı sırasında normal olarak hareket eden insanlar, bir topluluğun karşısında kasılırlar, gereksiz hareketler gösterirler. Stanislavski yapılması gerekenin sinir sistemini denetim altına almak olduğunu ifade eder. Yani bilinç altında meydana gelen duygu ve düşünceleri bilince aktarmak gereklidir.

### **3.1.1. Yöntemin İç Mekanizması**

\*Eylem(Aksiyon): Stanislavski eylem ile iç aksiyonu ifade etmektedir. Stanislavski'nin bu ifadesi “niyet etme” ile karşılanmaktadır. İç aksiyon konuşmamızdan bağımsız olarak sahnede seslendirilen şeydir. Bu bir oyuncunun konuşması, dinlenmesi, yalnız başına sahnede olması sırasında varolan bir şeydir. Bunu oyuncunun bir cümleyi dile getirirken veya bir hareketi ortaya koyarken bunların taşıdığı anlamın tam karşıtını yansıtabilmesi şeklinde de belirtebiliriz.

\*Büyüleyici “eğer”: Eğer sözcüğü Stanislavski yaklaşımında özel bir anlama sahiptir. Stanislavski'ye göre oyuncu her hangi bir rolü sahneleyebilmek amacıyla “Eğer ben onun yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusunu kendince bir cevap verebilmelidir. Eğer sözcüğünün asıl büyü endişelenmeden veya zora başvurmadan sanatçıyı bir şeyler ortaya koymaya sevk edebilmesidir. “Eğer” varsayımı oyuncunun yaratısını, düşüncesini açığa çıkarmanın yanında mantıki aksiyonu teşvik eden bir unsurdur.

\*İmgelem: İmgelem bir oyuncunun teknik aracıdır, esasen bir oyuncunun taşıması gereken en önemli kabiliyettir, hayal gücüdür. Stanislavski bu husuta çok kesin ve



katıdır. Hayal gücü zayıf bir aktör için ne düşünürsünüz sorusuna net bir cevap verir: “Bir aktör ya hayal gücünü geliştirmeli yahut tiyatrodan ayrılmadır.”

\*Dikkatin Toplanması (Konsantrasyon): Burada Stanislavski'nin ifade etmek istediği genel manasıyla bir konsantrasyondan ziyade daha çok oyuncunun tercihi ve iradesiyle istediği yere dikkatini odaklamasıdır. Stanislavski aktörler için 3 dikkat çemberi belirtir. 1- Küçük dikkat çemberi 2- Orta dikkat çemberi 3- Büyük dikkat çemberi. Küçük dikkat çemberi oyuncuya en yakın olan alan, orta dikkat çemberi biraz daha geniş bir alan, büyük dikkat çemberi ise bütün salon ve sahneyi kapsayan bir alandır.

\*Birimler ve Amaçlar: Stanislavski oyuncuların her hangi bir oyunu işlemelerinde kolaylık sağlayan ve oyunu daha kolay çözümlenebilecekleri bir yöntem belirtir. Bu yöntemi metnin birimlerini ve amaçlarını belirlemek şeklinde isimlendirir.

\*İnanma ve Gerçeklik Duygusu: Oyuncunun yaptığına olan inancı olarak da belirtilebilir. Fakat burada anlatılmak istenen oyuncunun yaptığını samimiyetle yapması değil, olayda gerçek bir taraf belirleyip onun üzerine bir inanç inşa etmesidir.

\*Coşku Belleği: Stanislavski coşku belleğini “Bir zamanlar çeşitli etkilerle duyduğumuz heyecanların sizde yaşatılmasını sağlayan bellek” şeklinde ifade etmektedir. Aktör motive edici unsur olarak oyunun kendisinden yararlanarak coşku belleğini uyandırabilir ve gerekli yerlerde gerekli duyguları uyandırabilir.

\*Duygu-Düşünce Alışverişi: Günlük hayatta bireyler sürekli olarak objeler veya diğer kişilerle iletişim halindedirler. Kişinin yalnız kaldığı zamanlarda bile en azından düşünceleri yoluyla bazı kişilerle veya objelerle ilişkisi devam etmektedir. Stanislavski bu hususta şunu belirtmektedir: “Eğer aktörler geniş bir topluluğunun dikkatini yakalayıp tutmak isterlerse kendi aralarındaki duyguların, düşünceleri, eylemlerin kesintisiz alışverişini sağlamak için her türlü çabayı göstermelidirler. Bu alışveriş için gerekli iç malzeme de seyircinin dikkatini tutmaya yetecek nitelikte ve çekicilikte olmalıdır.”

\*Uyarılma: Uyarılma aktörün sahnede çok fazla karşılaşacağı bir dizi olayları ifade eder. Aktörler oyunun olması gereken koşullarına göre tavır ve hareketlerini oyuna uydurmalıdırlar. Bir başka deyişle duruma uyum sağlama gereken amaca ulaşmak amacıyla başvurulan bir aldatma yöntemi, bir yandan da duyguların, düşüncelerin canlı ifade edilmesidir.

\*Kesintisiz Çizgi: bütün sanat dallarında kesintisiz bir çizginin olması gerekir. Yani kolları, başı, gövdesiyle bazı amaçsız hareketler sergileyen, konuşmalarını gelişi güzel bir sahnede ifade eden kişiye aktör denilemez. Oyun esnasındaki bütün eylemler kesintisiz bir çizgi olarak ele alınmalıdır. Stanislavski "... Aktörün dikkati sürekli olarak bir nesneden ötekine geçer. İşte odak noktasının bu sürekli değişimi kesintisiz çizgiyi oluşturur." der

### **3.1.2. Yöntemin Dış Mekanizması**

\*Fiziksel Kişilendirme: Stanislavski'ye göre vücudunu, sesini etkili biçimde kullanamayan aktörün rolünün içsel yapısını ne kadar mükemmel yaratırsa yaratsın seyirciye olması gerektiği gibi yansıtamayacağı muhakkaktır. Dışsal biçim eksik olduğunda aktörün imgelerinin ne içsel kişiliği ne de ruhu izleyiciye aktarılabilir. Doğru ruhsal biçim bir kez tespit edildiğinde, içsel kişilendirme imgeye uygun unsurlarla işlenip örülerek rolde ortaya konan kişinin fiziksel yapısı yansıtılacaktır.

\*Kasların Gevşemesi ve Anlatımlı Vücut: Bir insan olarak aktör kontrolü dışında olarak seyirci karşısına her çıkışında sinirsel bir gerginlik yaşar. Bu sinirsel gerginlik kasların gerilmesine yol açar. Stanislavski aktörlerin gevşeyebilmek için devamlı suretle jimnastik ve dans dersleri almaları gerektiğini belirtir. Bu derslere katılarak aktörün gereksiz kas gerginliklerinden kurtulacağını ifade eder.

\*Tutumluluk ve Denetim: Stanislavski'ye göre aktör tüm gereksiz hareket ve jestlerden kendini arındırabilmelidir. Rolün fiziksel yapısına uygun biçim kesinliğini yalnızca bu koşullar kazandırabilir. Tutarsız, rast gele eylemler oyuncuya göre doğal gelse de oyununun yapısını bozar, oyununu abartır ve kontrol dışı hale sürükler. Her aktör jest ve

hareketlerini Stanislavski'nin ifadesiyle "kendisi onların değil, onlar kendisinin denetimi altında olacak biçimde kullanmalıdır."

\*Konuşma-Vurgulama-Tonlama: Stanislavski aktörlerin boğumlamalarını, ses mekanizmalarını mükemmelleştirmeleri, seyircilerin kendilerini daha iyi anlamalarını sağlamalarını, söylediklerini onlara gerektiğince duyurmaları gerektiğini belirtir. Stanislavski'ye göre bir aktör kendi dilinin özelliklerinin bilincinde olmadan bozuk düzen konuşması daha sonra sahneye çıkıp özgürlükten, ideallerden, aşktan dem vurması izleyiciye karşı bir haksızlıktır, saygısızlıktır.

\*Hız ve Tartım: Hızı belirli bir ölçü içinde belirlenen eşit uzaklıktaki birimler arası vuruşlar, tartımı ise birimlerin niceliksel bağlantılarını, önceden belirlenen belirli bir hız ve ölçüde birim uzunluklarına göre düzenlemek olarak ifade edebiliriz. Stanislavski doğru hız ve tartımın; en başından duygusal gelişimi dikkate almış, piyesin gerektirdiği tüm şartları göz önünde bulundurmuş ve rol kişisiyle kendi kişiliği arasında gerekli yaklaşımları sağlamış aktörler için sorun değildir. Doğru hız ve tartım kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

### **3.2. STANİSLAVSKİ VE YONETMENLİK ANLAYIŞI**

Stanislavski varlıklı bir fabrikatör ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinde sanatçı bulunmamasına karşın, sıklıkla tiyatro seyredilen, dahası evde oyunlar oynanılan bir aileye mensuptur. Yönteminin yanında özellikle Ekim Devrimi sonrasında toplumsal yaklaşımı da eleştirilerin hedefi olmuştur. Devrime bağlılığını açıklamasına karşın, Stanislavski'yi özne burjuva sanatının bir temsilcisi olarak kabul edenler oldukça fazlaydı. Lenin Stanislavski'yi kollamıştır. Çünkü o dönemde, Moskova Sanat Tiyatrosu topluluğu dünyaca ünlü bir Rus kurumuna dönüşmüştü. 1933-1934'den sonra Sovyetlerin kültür politikasının temeli olarak kabul edilen "toplumcu gerçekçiliğin" temsilcisi addedildi. Stanislavskinin Moskova Sanat Tiyatrosu'nda yönetmen olarak kabul ettiği yenilikler kayda değerdi. İlk kez genel kabul görmüş tek tip dekor yerine, her oyunun kendine has çevresini aktaran ev içi mekanlar kullanılmaya başlanmıştır. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran değişik açılardan oda kesitleri yerleştiriliyor,

oyuncular bazen izleyiciye sırtı dönük rollerini oynuyorlardı. Daha önceleri tam aydınlıkta sergilenen sahneler, durumun gerekliliklerine göre yarı karanlık, loş ışıkta oynanmaya başlanmıştır. Kalabalık sahnelerde Meiningenleri örnek alan, yeni hareket ve yerleştirmeler uygulanıyordu. Temposu ve atmosferi birbirine tezat sahnelerin art arda sahnelenmesiyle daha etkileyici dramatik anlam aktarılıyordu. O güne kadar gelenekselleşmiş olan, oyunun konusuyla ilgili veya ilgisiz bir açılış müziği uygulaması terkedilmiştir. Orkestra gerekli durumlarda, bu sahne arkasında veya seyircinin bakış açısından uzak bir alanda konumlanıyordu. Bütün bu çığır açan uygulamalar, sahnelemede o güne kadar Rus sahnelerinde varolan “Melodramatik Tiyatrallik” yaklaşımının terkedildiğinin bir göstergesiydi.



## 4. OYUNA- KARAKTERE İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR

### 4.1 OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK

Öncelikle Stanislavski'nin oyuncuya önermiş olduğu aşamaları yalın haliyle belirtmek uygun olacaktır.

#### 4.1.1 Edebi Tahlil

Oyunun okuması bittikten sonra öncelikle yazar hakkında araştırma yapılması gereklidir.

#### 4.1.2 Eserin Donemi

Oyunun ve yazarın dönemleri aynı dönemleri ifade ediyorsa birlikte, farklıysa bölümlere ayrılarak ele alınır.

#### 4.1.3 Fabel

Fabel oyunun tüm yapısını teşkil eder. En büyük olaylar zinciridir. Kısaca belirtmek gerekirse çok yalın bir özetdir ancak oyunun tamamı fabelde görülebilmelidir. Senaryodaki tretmana benzer.

#### 4.1.4 Küçük Olaylar Sıralaması(Suje)

Detay içeren olayların sıralanmasıdır. Çok detaylı anlatılması gereklidir.

#### 4.1.5 İdea/Ana Fikir

İdea işlenen konuya dayanır.

İdea ya da ana fikir olayı içermez.

“Yazar ne söylemeye çalışıyor? Ne işleniyor eserde?” gibi soruların yanıt aranır.

#### **4.1.6 Tür/Tarz**

Tür tragedya, dram ya da komedi olabilir. Tarz, biçim, üslup demektir. Aynı zamanda şekli de kapsar. Tarz, yazara özgü olandır. Yazarın ve eserin özelliklerini belirtir.

#### **4.1.7 Ana Çatışma**

Ana çatışma, karşı güçleri ifade eder. Düşmanlık ve sevgi karşı güç olarak örnekler verilebilir.

#### **4.1.8 Karakter İncelemesi**

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

Karakterin üstün amacı tespit edilir. Üstün amaçta yapma eylemi bulunmaktadır. Eylemdir.

Her eylemin ayrıca başka bir amacı mevcuttur. Bu amaçlar her sahnede farklılık gösterebilirler.

Oyuncu her sahne için kendine “Ne yapıyorum?”, “Niçin yapıyorum?” sorusunu mutlaka sormalıdır. Bu sayede aktörün o an sahnede bulunma amacı zihninde daha belirgin hale gelecek, neyi, niçin yaptığını yansıtmak daha kolaylaşacaktır. Dikkatini koruması için de faydalı olacaktır.

Büyük istek ve üstün amaca örnek vermek gerekirse, büyük istek, ideal aşkı yaşayabilmek ise, üstün amaç bir sevgili edinmek olabilir.



Oyunda amaçlar, haberlerle değişiklik gösterebilir. Uygulamalar farklılaşabilir. Sebepler içsel ya da dışsal olabilir.

#### **4.1.10 Karakterin Yorumu**

İçerik ve biçimi ele alır.

“Nasıl yapıyorum?” sorusunun yanır bu aşamada belli olur. tespit edilen amaçlar eylemleri, eylemleri amacı tamamlar özellikte olmalıdır. Eylemler karakterin, alışkanlıklarını, zevklerini, yaşam biçimini, ruh durumunu yansıtır olmalıdır.

Eylemlerin özellikleri üzerine ruh durumu kurulur. Verili şart ve durumlara uyum sağlayabilen oyuncu, karaktere ve oyunun ana fikriyle uyumlu olacak biçimde rolünü oynamaya başlar. Bazen karakterin cümleleriyle net bir şekilde ifade etmediğini ama metnin esasında vermeyi amaçladığı alt metni, tonlamalarla veya jestlerle, sessiz oyunlarla yansıtabilir. Bu nedenle oyuncunun kelimelerle veya vücut hareketleriyle olan dansı önemlidir. Karakterin yorumlanması sırasında biçim olarak ne şekilde konuştuğu, kendini nasıl ifade ettiğini belirlemek gerekir.

Bu izleyiciye karaktere yöneik ipuçları da sağlar. Oyuncunun kostümleri, konuşması, hareketleri karakterin rengini yansıtır. 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 İNCELENMESİ

### 5.1. GOGOL'UN HAYATI

Nikolay Vasilieviç Gogol 1809 yılında Poltava eyaletinin Soroçinets kasabasında dünyaya geldi. Çocukluk yılları babasının, Mirgorod'un Vasilyevka köyündeki çiftliğinde geçti, 1818 yılında öğrenimine Poltava eyaletinde başlayan Gogol, 1821'de ise Nejin Yüksek İlimler lisesine girdi. Lisede geçirdiği bu yıllar içinde Gogol'ün çok yönlü yetenekleri olduğu ortaya çıktı. Bu dönemde bir kaç şiir, "Haydutlar" (Razboyniki) adlı bir trajedi, tarihi bir hikâye olan "Tverdoslaviç Kardeşler"i (Bratya Tverdoslaviçi) ve "Nejin Hakkında Birkaç söz veya Delilere Kanun Yazılmamıştır. (Neçto o Nejine ili durakam zakon ne pisan)adlı bir hiciv eseri yazdı. Ancak bu eserler, günümüze kadar gelememişlerdir. Gogol Nejin lisesinde öğrenimine devam ederken, Rus edebiyatında çeşitli çalkantılar yaşanmaktaydı. Klâsizm yerini yavaş yavaş yeni ekollere bırakıyordu. Liseye, A.S. Puşkin'in "Evgeni Onegin" adlı manzum eserinin dergilerde yayınlanan bölümleri getirilmekteydi. Okuldaki Alman Öğretmenler ise, daha çok Goethe ve Jean Paul'ün eserlerini okutmaktaydılar. Tüm bu etkiler altında. Gogol'ün 1826 dan sonra yazdığı mektuplarda mizah anlayışı, güzel söz söyleme sanatının yerini almıştır.

Gogol'ün sanat anlayışı, Nejin Lisesindeyken oluşmaya başlamıştır. Edebiyatın yanısıra Gogol'ü çeken bir sanat türü daha vardı: tiyatro. Okulda verilen piyeslerde Gogol, büyük bir zevkle rol alıyordu ve genellikle I.A. Krilov, D.I. Forvizin gibi 18.yy. ın ünlü hiciv yazarlarının eserlerindeki tipleri canlandırmayı tercih etmekteydi.

Gogol, 1829'da liseyi bitirdikten sonra hem edebiyat çalışmalarını sürdürmek, hem de topluma hizmet etmek amacıyla başkent Peterburg'a yerleşti. Bir kaç ay sonra da V. Alov adı altında ilk nazım eseri "Gants Kühelgartsen" yayınlandı.

Ancak genç yazar, bu eseriyle umduğu başarıyı elde edemedi. Eski romantik anlayış içinde yazılmış olan poem, eleştiri dünyasında çok sert karışandı. Hem Gogol'ün

yeteneği, nazım türü eserler yazmaya uygun değildi hem de eser Rus yaşantısından çok Alman yaşantısını yansıtıyordu. Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan genç yasar “Gants Kühelgartsen ‘in kitapçılardaki örneklerini topladı ve hepsini yaktı.

Gogol, Peterbug’ta yaşadığı bu yıllarda küçük bir memurluk görevine girdi. Aynı zamanda Gogol, güzel sanatlar Akademisine gidiyor ve resim sanatıyla ilgileniyordu. Peterburg’ta sürdürdüğü bu yaşantı, onun edebiyat dünyasına yeni tipler kazandırması bakımından hayli ilginç malzemeler sağlamıştır.

Kendisinden önce Ukrayna’yla ilgili eserler yazan sanatçıları örnek alarak, Ukrayna hakkında edindiği bilgileri büyük bir ustalıkla kullandı, 1829 da “Veçera na hutore bliz Dikanki” (Dikanka Yakınlarındaki Bir çiftlikte Akşam Toplantıları) adını verdiği düzyazı eserini tamamladı. 1831 yılında eserin ilk bölümü, 1832 yılında ise ikinci bölümü yayınlandı. “Dikanka Hikâyeleri” Gogol’ün Peterburg edebiyat çevresiyle yakınlaşmasını sağladı. V.A.Oukovski, P.A.Pletnev ve daha sonra kişiliğinde, arkadaş ve öğretmen bulduğu ünlü şair A.S.Puşkin’le tanıştı.

“Dikanka” hikâyeleri Gogol’ün sadece Rusya’da değil diğer Slav ülkelerinde de büyük bir ün kazanmasını sağladı.

1832 de Gogol M.P.Pogodin ve S.T. Aksakov’la, ünlü aktör M.S. Şeçekin’le, Ukrayna folklor uzmanı M.A Maksimoviç’ le tanıştı. Edebiyat çalışmalarının yanısıra Gogol Ukrayna tarihi ve genel tarihle ilgilendi. 1834 yılında arkadaşı Pletnev’in aracılığıyla, Peterburg üniversitesinin Tarih bölümünde profesör oldu. Ancak öğretmenlikte başarı gösteremediği için, 1835’te Gogol üniversiteden ayrıldı. Gogol, bu sıralarda tarih üzerine yaptığı çalışmaları “Arabeski” adı altında toplayarak bir gazetede yayınladı. Bu makaleler arasında “Ortaçağ Hakkında”, “Genel Tarih Dersinin öğretimi” ve “Al-Mamun” gibileri sayılabilir Yazarın Ukrayna tarihi ile ilgili incelemeleri ve Ukrayna halk şarkıları derlemesi “Taraş Bulba” adlı uzun hikâyesi için yeterli malzeme sağladı. 1835 yılının başında, “Taraş Bulba”nın da içinde yer aldığı “Mirgorod” adlı bir hikâye kitabı yayınlandı. Gençlik döneminin başlangıcında yazdığı en üstün eser sayılan “Mirgorod”u Gogol; sanatının yeni bir dönemi olarak kabul etmiştir. “Mirgorod”



hikâyelerinde tasvir edilen ortamın genişlemesi, her hikayenin kendine özgü içeriği, karakterlerin netliği, işlenişlerindeki derinlik, olayların anlatım biçiminde göze çarpan açıklık ve bütünlük yazarın dilindeki nüansların çeşitliliği kısaca her şey Gogol'ün sanat gücündeki olağanüstü gelişmeyi göstermektedir. Eserin en Önemli yönlerinden bir tanesi de, Gogol'ü Rus edebiyatında yeni bir dönemin başına koyan ve en etkili edebiyat akımının kurucusu yapan özelliklerini büyük bir güçle yansıtmıştır.

“Mirgorod” adlı kitabın içinde yer alan hikâyelerden “Taraş Bulba” Rus eleştiri sanatında “Rus Homeri” şeklinde adlandırılırken, İvan İvanoviç’le İvan Nikiforoviç’in Nasıl Küstüklerinin Hikâyesi” ve “Eski Zaman Beyleri” “göz yağları arasında gülme” deyimini karakterize edilmiştir. Kitaptaki son hikâye ise “Viy” dir. “Viy” fantastik bir atmosfer içinde geliştiği için, “Dikanka Hikâyeleri”yle “Mirgorod” hikâyeleri arasında bir geçiş niteliği taşımaktadır.

1836 yılında Puşkin’in etkisiyle “Sovremennik” gazetesinde çalışmaya başlayan Gogol, burada “Araba” ve “Burun” hikâyeleriyle çeşitli makalelerini yayınlama olanağı buldu. Yazar, aynı yıl “Nevski Caddesi”, “Portre”, “Palto” ve “Bir Delinin Notları” adlı hikâyelerini yazdı. “Burun” ve “Araba” dahil olmak üzere bu hikâyeler, “Peterburg Hikâyeleri” adı altında toplanmıştır. Bu hikâyelerden bazılarında “zavallı, küçük adam”ın büyük şehirlerdeki dramı dile getirilmektedir. Bu tema özellikle, “Palto” ve “Bir Delinin Notları”nda büyük bir güçle yansıtılmıştır. Gogol’ün “zavallı, küçük adam” tipini, küçük rütbeli memurlar simgelemektedirler.

Küçüklükten itibaren tiyatroya duyduğu ilgi Gogol’ ün 1833 ve 1836 yılları arasında ortaya koyduğu eserlerinde kendini açıkça göstermektedir, “3. Derece Vladimir Nişanı”, “Bir Evlenme” ve “Müfettiş” yazarın tiyatro eserlerinin en tanınmışlarıdır. Bu eserler insanoğlunun dramı, yaşamın tasviri ve sosyal hiciv üstüne kurulmaz Rus güldürü sanatının ileri dönemlerdeki gelişimine ilişkin ilk işaretler sayılmaktadır, Gogol’ün “3. Dereceden Vladimir Nişanı” adlı güldürüsü, yarım kalmıştır. 1835 te “Nişanlılar” olarak başladığı, daha sonra “Bir Evlenme” adını verdiği güldürüsü bittiğinde Gogol eserin kopyalarını, düşüncelerini söylemesi için Puşkin’e verdi. Gogol, ayrıca Puşkin’den yeni başlayacağı başka bir eseri için “saf Rus fıkrası” denebilecek bir konu vermesini istedi.

Aynı yıl yazar, arkadaşı Pogodin'e "şimdi daha fazla güleceksiniz. Hazır olun yeni bir güldürü geliyor." diyordu. Konusunu büyük şair Puşkin'in verdiği ve Gogol'ün şaheserlerinden sayılan "Müfettiş" güldürüsü, böylece doğdu. "Müfettiş" 1836 yılında, önce Peterburg'un "Aleksandrinski Tiyatrosu"nda daha sonra ise Moskova'da sahnelendi. özellikle, bürokratik düzenin eleştirilmesi yönetimin ileri gelenleri tarafından büyük bir tepkiyle karşılandı, ünlü eleştirmen V.G. Belinski'yle çevresindekiler ise "Müfettiş" adlı bu tiyatro eserini ve yazarını göklere çıkarıyorlardı. Onların övgülerine karşın Gogol, "Müfettiş"le umduğu başarıyı elde edemedi. Aktör M.S. Şçepkin'e "Oyunun etkisi büyük ve gürültülü oldu. Herkes bana karşı memurlar, yaşlılar ve saygın insanlar, çalışan kişiler hakkında böyle konuşmaya kalkıştığım için, dünyada bana göre kutsal bir şey kalmamış olduğunu söylemeye başladılar. Polisler, tüccarlar, edebiyatçılar herkes herkes bana karşı.... Artık komedi yazarı olmak ne demekmiş çok iyi anladım. En ufak bir gerçek sergilendiğinde, sadece bir kişi değil tüm kitle sana karşı çıkıyormuş" diyerek duygularını belirtmiştir.

"Müfettiş" le gelen hayal kırıklığını hafifletmek için Gogol 1836 da Rusya'dan ayrılarak isviçre'ye gitti.

Konusunu yine Puşkin'in verdiği "ölü Canlar" adlı romanı üzerinde çalışmaya başladı. 1837 de Paris'e geçen Gogol, burada Puşkin'in ölüm haberini aldı. En iyi dostunun, yol göstericisinin ölümü Gogol'ü derinden sarstı. Ancak "ölü Canlar"ı onun kendisine bıraktığı bir vasiyet olarak kabul ederek roman üzerinde azimle çalışmaya devam etti. Gogol aynı yıl Roma'ya gitti. italya Gogol'ün yeni yurdu olmuştu: "Burada doğdum. Rusya, Peterburg, kötü insanlar, Kürsü, tiyatro herşey artık benim için bir rüya oldu. Yurdumda yeniden doğmuş gibiyim. Ruhumda gökyüzü ve cennet var sanki... hiç bu kadar neşeli, yaşamamdan memnun hissetmemiştim kendimi. "Roma, Gogol için sadece güzel bir doğa parçasından ibaret değil, aynı zamanda bir müzeydi. Burada bulunan Rus ressamlarıyla tanıştı, kendisi de resim yapmaya başladı. Yurt dışında kaldığı bu ilk üç yıl Gogol'ün yaşantısında estetizmin hâkim olduğu bir devredir.

1839 yılında Zaporojye kazaklarının yaşamını anlatan bir kitaba başladı ancak başarısız olduğunu düşünerek yaktı. Artık Gogol için tek amaç, "ölü Canlar" romanını yazmak

olmuştur. 1839 Eylülünde Gogol, kısa bir süre için Moskova'ya geri döndü. Rusya'da kaldığı süre içinde izlenimleri daha da gelişti. 1840 ta tekrar İtalya'ya geçti ve "ölü Canların ilk cildini bitirdi. Eseri 1841 de Rusya'ya götürdüğünde Moskova'ya gelen Belinski'yle karşılaşınca, ondan el yazmalarını Peterburg komitesine götürmesini istedi. Mayıs 1842 de ilk cildi çıkan "ölü Canlar" romanı, ilerici görüşlere sahip edebiyatçılar arasında çok olumlu bir etki yaratıldı. Hem batılı hem de Slavist eleştirilen romanı, gerçekçi ve acıklı şiddetliliğiyle değerlendirip kabul ettiler. Subjektivizmin üstünlüğü ve yüksek lirik coşku, herkesten çok Belinski'yi etkilemişti. Romanda ön plânda tutulan tipler Gogol'ün deyişiyle, "birkaç çirkin toprak sahibi"dir.

"ölü Canlar" da, Gogol'ün sanatını oluşturan tüm özellikler biraraya getirilmişlerdir. Bu nedenle romanı Gogol'ün sanat yaşamının doruğu olarak nitelendirmek gerekir.

1842 yılında Gogol tekrar yurt dışına gitti, "ölü Canlar"ın ikinci cildi üzerindeki çalışması, yazarı memnun etmediği gibi yıpranmış moralinin daha da zayıflamasına neden oluyordu. Zaman zaman içinde büyük bir güç hissederek, çalışmaya tekrar tekrar başlıyor ve arkadaşlarına üstün bir eser ortaya koyacağına dair vaatte bulunuyordu. 1845 yılının sonunda ikinci cildin bir kaç bölümünü yaktı. Aynı yıl Gogol, "Dostlarla Yazışmalar" adlı eserini yayınladı. Daha önceki eserlerinde ortaya koyduğu düşüncelerinin, tam tersi bir tutum içinde olduğu gerekçesiyle, yazarın "Dostlarla Yazışmalar" kitabı büyük tepkiler aldı. Bu tepkiler Gogol'ü çok sarstı. Hemen hemen "Dostlarla Yazışmalar"da ortaya konan fikirlere paralel düşüncelere sahip Serebreyev ve Aksakov bile eseri "zararlı, görgü dışı" diye yorumluyorlardı. Gogol eserinin, içinde yarattığı üzüntüyü Jukovski'ye şöyle anlatmaktaydı: "Kitabın yayınlanması tam bir darbe oldu: halka, arkadaşlarıma inen bir darbe, benim içinse en büyük darbe...."

Gogol, "Dostlarla Yazışmalar" adını verdiği eserinin kendisine karşı uyandırdığı tepkiyi hafifletmek için "ölü Canlar"ın ikinci cildine ağırlık vermeye başladı. Romanın ikinci cildinde Gogol'ün amacı, ciddi ve ahlâki bir eser ortaya koymaktı. Ancak böyle bir eser yaratmak Gogol'ün üslubuna ters düşüyordu. Çünkü yaşamı boyunca yazdığı eserlerinde Gogol, her zaman bayağılıkların ve karikatüristik tiplerin yaratıcısı olmuştur.



Rusya'ya dönmeden önce, 1848'de Kudüs'e uğradı. Bu ziyaret, yazarda beklediği olumlu etkiyi yapmadı. Hatta dinsel yaşamla, çalışma yaşamı öylesine içiçe girdi ki ikisi birbirini yönlendirmeye başladı, ikinci cilt üzerindeki çalışmalar çok ağır ilerliyordu. Yaşamının sonuna doğru Gogol büyük bir bunalım geçirdi. 11 Şubat 1852 de hastalığının etkisiyle "ölü Canlar"ın ikinci cildini bir kez daha yaktı, 21 Şubat 1852'de geçirdiği bunalıma dayanamayarak öldü.

## 5.2. GOGOL DÖNEMİ RUSYA

19. yüzyıl Rusya tarihini ele aldığımızda, en otoriter dönemin 1. Nikola dönemi olduğunu ifade edebiliriz. Çar'ın kendisi liberal veya radikal fikirlerden kesinlikle hoşlanmıyordu. Kurulu düzenin o denli güçlü bir taraftarıydı ki, 1849'da Avusturya İmparatorluğu'nda Macar ayaklanması başladığında, Rusya askerlerini göndererek Avusturya'daki mutlak monarşi rejiminin sürmesine yardım ediyordu. Çar'ın bu tutumu, her alanda ifade özgürlüğünün sınırlanmasına yol açacak tedbirlerin alınmasının mazereti oluyordu. 1826'da o denli sert bir sansür yasası kabul edilmişti ki, İsa'ya dua etmek bile "Jakoben bir nutuk" olarak kabul edilebiliyordu. Yasa 1828'de yürürlükten kaldırılrsa da; 1848'de en az 12 tane sansür ajansı varlığını sürdürüyordu. Bir eser sansürden geçse bile sonrasında, Çar'a karşı çıkmaktan yazarı ve yayıncısına ceza verilebiliyordu. Bu nedenle sansür, I. Nikola döneminde her yazarın göz önünde bulundurması gereken bir durumdu. Kimi zaman da ilginç durumlara neden olabiliyordu: örneğin Gogol'ün "Ölü Canlar" romanının adı, "ruhlar ölümsüzdür" denilerek karşı çıkılmıştı. 1826'da faaliyete geçen 3. Şube'nin misyonu, siyasal güvenliği temin etmek, siyasal olarak zanlıların, sekterlerin ve yabancı uyrukluların takibi ve tiyatro sansürüydü. Bunun yanında devletin kendisi, "resmi milliyetçilik" adıyla bir ideolojinin tutunmasını sağlamaya çalışıyordu. Bu ideolojinin üç dayanağını; otokrasi, milliyetçilik ve kilise oluşturuyordu. Bu sebeple Nikola dönemi, yazarlarca gerici, durgun ve halkın hükümet tarafından gözetim altına tutulduğu bir dönem olarak kabul edilir. Rejim özellikle I. Nikola'nın son 7 yılında daha da şiddetlenmiştir. 1848-1855 arası dönem "kasvetli yedi yıl" olarak anılır. Sebebi de Avrupa'da artık kontrol edilemeyen devrimci hareketlere karşın Rusya'yı koruma çabalarıydı.

Her ne kadar baskıcı ve faşist bir yönetim benimsense de, Nikola dönemi bağımsız bir aydın sınıfın ortaya çıkmasıyla da ilişkilendirilebilir. Çok zengin bir edebiyatın ortaya çıkmasını da bu uyanma sağlamıştır. Bu enerji, hem yerli (özgün) tarzda bir düşünce akımının ortaya çıkmasına imkan tanıdı; hem de felsefi, toplumsal ve siyasal fikirlerin gelişmesiyle yeşeren yaratıcı bir edebiyatın oluşmasına yardımcı olmuştur. Büyük ozan Puşkin, birçok eserini bu dönemde üretmiştir. Ayrıca gene bir şair olan Lermontov, oyun, öykü ve roman yazarı Gogol bu dönemde eserlerini vermiştir. Rejimin doğası ve otoriter şartlar, yazarların ulu bir amaç gözeterek, üzerlerinde bir sorumluluk, görev olduğu bilinciyle hareket etmelerini sağlamıştır. Rus yazarlar arasındaki toplumsal sorumluluk fikri, onları realizme sevk etmiş oldu. Şiirden nesre doğru bir kayış görülmüyordu ve roman toplumsal arkaplana karşı bireylerin kaderini anlatmak için en uygun araçtı. O dönem verilen eserlerde, işte böyle bir toplumsal panoramayı sunmanın yanında, ilerisi için topluma umut da vaat ediliyordu.

### **5.3. FABEL**

Büyük olaylar örüntüsüdür. Stanislavski ilk olarak oyuncuya oyunla ilgili genel bir bakış açısı sunabilmek amacıyla bu çalışmayı yaptırır.

#### **5.3.1 I.Perde**

Patkalyosin, odasında aracı kadın Fekla'nın gelmesini beklerken bir yandan evlilik hakkında derin düşüncelere dalmıştır.

Fekla, Patkalyosin'i ziyarete gelir ve onun için bulduğu yeni aday Agafya Tihonovna'yı anlatır.

Bu esnada Patkalyosin'e gelen Koçkarev, Patkalyosin'in evlenmeye niyeti olduğunu fark edince müdahalede bulunur ve Agafya Tihonovna ile arabulucuğu kendinin üstleneceğini belirterek aracı kadını evden kovar.

Fekla, Agafya'nın halası ile birlikte yaşadığı evlerine gelerek elinde bulunan adayları genç kıza teker teker anlatır.

Fakla'nın Agafya'ya gösterdiği adaylar arasında mümeyyiz İvan Pavloviç Omlet, Avrupai bir tavrı olan Anuçkin, denizci Jevakin ve müdür Patkalyosin de bulunmaktadır.

Daha sonra adaylar, Agafya ile tanışmak için evini ziyaret ederler.

Koçkarev, Agafya ile Patkalyosin'in arasını yapabilmek için çeşitli entrikalara başvurur; birtakım oyunlar oynar, yalan söyler ve diğer adayları kötüleyerek gözden düşmelerine uğraşır.

Ne yapacağını bilemeyen Agafya, paniğe kapılır ve odadan çıkar.

Durumu rayına oturtmaya uğraşan Fekla, adayları tekrar beş çayına davet eder. Adaylar akşamüzeri tekrar ziyaret etmek üzere evden çıkarlar.

Patkalyosin'in pasifliğini ve kararsızlığını gören Koçkarev, bir şekilde Patkalyosin'den evlilik sözü almayı başarır.

### **5.3.2 2.Perde**

Agafya adaylardan hangisini seçeceğine karar verememektedir

Genç kıızı kendi isteği şekilde yönlendirmeye uğraşan Koçkarev, Patkalyosin için methiyeler düzer, diğer adayları da fena halde kötüler.

Koçkarev'in sözlerinin etkisi altında kalan Agafya, çay saatinden önce gelerek kendisiyle konuşmayı isteyen adaylara oldukça kötü davranır ve onları evden kovar.

Bu arada Koçkarev, bu olanlar karşısında oldukça şaşırın adaylara da Agafya ile ilgili kötü sözler söylemektedir. Bu nedenle Anuçkin ve Omlet evi terk ederler.

Jevakin, Koçkarev'in kendine yardım edeceğini düşünürken, bir oyunun parçası olduğunu görmüş fakat Agafya ona da çoktan soğumuştur. Umutlarını kaybederek o da evden ayrılır.

En sonunda Koçkarev, Patkalyosin'i ve Agafya'yı biraraya getirmeyi başarmıştır. Başbaşa kalan Agafya ve Patkalyosin sohbet ederler.

Sohbet sonrasında Agafya Patkalyosin'den hoşlandığını hisseder. Patkalyosin ise bu evlilik işini tam olarak kabullenememektedir.

Türlü entrikaların sonunda Koçkarev, Patkalyosin'in Agafya'ya evlenme teklif etmesini sağlar ve hemen oracıkta evlenmelerini söyler.

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

Önceleri evlilik kararından hoşnut olan Patkalyosin, tek başına kalınca korkuya kapılır ve pencereden kaçar.

Ortada kalan Agafya şaşkına dönmüştür. Arina (halası) neden olduğu dert nedeniyle Koçkarev'i fena azarlar. Fekla ise kendini en başından devre dışı tutmaya gayret eden Koçkarev'e haddini bildirir ve pencereden kaçan damadın kesinlikle geri dönmeyeceğini belirtir.

#### **5.4 SUJE**

Suje, eserdeki olayların detaylı olarak sıralanmasıdır. Stanislavski, bu detaylı çalışma ile oyuncunun oyunun bütününe kavrayabilmesini amaçlar.



#### 5.4.1 I.Perde

Patkalyosin, odasında kendince söylenmekte, artık evlenmesinin gerekli olduğunu mırıldanmaktadır. Ancak zihninde bu konuda hala kararsızdır.

Uşağı Stephan'ı yanına çağırır.

Terzinin diktirdiği frak hakkında ona birtakım şeyler sorup sormadığını, kendisinin evlenmeye yönelik bir niyeti olduğu hakkında bir şüphe duyup duymadığını sorar. Benzer şekilde soruları ayakkabıcı için de sorar. Bir yorum yapıp yapmadıklarını merak etmektedir. Bu sırada aracı kadın Fekla gelir.

Üç aydır Patkalyosin'e gelip gitmelerinden sonuç alamadığı için biraz usanmıştır.

Patkalyosin'e yeni bulmuş olduğu adayı, Agafya Tihonovna'yı anlatır. Onun zenginliğini, güzelliğini, bir asille evlenme arzusunu söyler.

Patkalyosin başka aday sorunca Fekla öfkelenir. Patkalyosin durumu düşüneceğini belirtince öfkei dha da artar ve artık yaşının geçmekte olduğunu, acele etmezse bundan sonra kimsenin onunla evlenmeye yanaşmayacağını söyler.

Patkalyosin'e gelen Koçkarev, kapıda Fekla ile yüz yüze gelir. Kendini evlendirip türlü sorunlara neden olduğu için Fekla'ya sitem eder.

Patkalyosinin de evlenme arzusunda olduğunu görünce ise büsbütün şaşırır.

Niçin kendine bu niyetini açıklamadığını sorar. Patkalyosin kabul etmez durumu. Adayın kimliğini Fekla'dan duyan Koçkarev, aracı kadını kovar ve müdahale eder.

Koçkarev, Patkalyosin'e evlenmesi halinde hayatının bir düzene gireceği, karısının ona mutluluk vereceği ve güzel çocukları olacağına yönelik ikna sözleri söyler.

Patkalyosin'in kararsızlığı sürdükçe, Koçkarev ona hakaret eder, aşağılar. Patkalyosin nihayetinde Agafya ile tanışmayı kabul eder.

Arina ve Agafya, kâğıt falı açmaktadır. Arina, Agafya için bir tüccarı uygun görürken, Agafya soylu istemektedir.

Bu esnada Fekla gelir. Agafya'ya uygun bir eş bulmak için ne denli uğraştığını övünerek anlatır.

Sonra bulduğu koca adaylarını anlatmaya başlar. Dnizci Baltazar Jevakin'i, mümeyyiz İvan Pavloviç Omlet'i, Avrupai bir yaşamı olan Nikanor Anuçkin'i ve memur Stephan Pantaleyev'i anlatır. Fiziksel görünüşlerini de açıklar.

Üstün körü Patkalyosin'den de bahseder. Patkalyosin'den çok fazla hoşlanmadığı bellidir. Fekla ile Arina arasında bir anda "Tüccar mı makbul, soylu mu?" çatışması ortaya çıkar.

Bu tartışma sürerken Patkalyosin ve Koçkarev gelirler. Bu sırada Omlet, Jevakin ve Anuçkin de Agafya'yı görmeye gelmişlerdir.

Agafya odasında hazırlanırken salonda oturan adaylar birbirleriyle tanışır ve kendi aralarında sohbet ederler.

Jevakin üzerindeki paltonun hikâyesini ve filosu ile Sicilya'da günlerinden bahseder. Anuçkin Sicilyalı kadınları ve konuştukları dili sorar. Omlet ise köylülerini.

Bu arada Fekla telaşlı bir şekilde koşturmaktadır.

Koçkarev ve Patkalyosin de adayların arasına katılırlar.

Fekla, sabırsızlık içinde bekleyen adaylara, Agafya'nın hazırlandığını söyleyer ve hepsi kapı deliğinden genç kızı görmek isterler.

Fekla ortalığı yatıştırmaya çalışırken sonunda Arina ve Agafya salona girerler. Arina adayları daha iyi tanımak için sorular sorar. Koçkarev adaylara fark atmak amacıyla Agafya ile kısmen akrabalıklarını ve eskiden tanıştıklarını öne sürer. Hemen sonra Patkalyosin ile genç kızı tanıştırır.

Salonda oldukça gerilimli bir ortam oluşunca, bu kez adaylar Agafya'ya bir takım sorular yöneltip, cevapları da kendilerini yüceltecek biçimde yine kendileri verirler.

Ne yapacağını bilemeyen Agafya, sonunda panik içinde odadan çıkar. Arina ve Fekla da onu takip ederler.

Olup bitene bir anlam veremeyen adayları, Fekla beş ayı için tekrar davette bulunur. Omlet bu gidip gelmelerden bunaldığını belirtir. Sinirlenir.

Jevakin'in ve Anuçkin'in Agafya'yı beğendiklerini hisseden Koçkarev, kızı yermeye başlar.

Ancak adaylar çay saatinde tekrar geleceklerini söyleyerek evden ayrılırlar.

Koçkarev ve Patkalyosin başbaşadır. Koçkarev, Agafya'ya methiyeler düzmeye başlayınca, Patkalyosin diğerk adayların da bahanelerini göstererek kızı beğenmediğini açıklar.

Patkalyosin'in vazgeçtiğini gören Koçkarev yine bir şekilde Patkalyosin'den evleneceği sözünü alır.

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

Agafya evde yalnız başına oturmuş, adaylardan birini seçmeye çalışmaktadır.

Her adayda hoşuna giden bir iki özellik bulunmaktadır ancak hiç biri tam olarak içine sinmemektedir.

Kendine göre, adayları en dikkat çeken özelliklerine göre aklında bir sıralama yapmaktadır. Ancak kararsızlıktan kurtulamadığı için sonunda kura çekmeye karar verir.

Özenle kâğıtları hazırlar ve adayların adlarını yazarak çantaya koyar.

Ancak çıkabilecek sonuç sebebiyle de endişelidir. İlk çekilişte kâğıtların tamamı eline gelir.

Kâğıtları koyup çekilişi tekrarlayacakken arkasından yavaşça kendini takip eden Koçkarev yanına gelir. Agafya çok korkmuştur ve utanmıştır.

Agafya'nın bu kararsız hallerini gören Koçkarev, Patkalyosin'in en ideal eş olduğu hususunda aklını çelmeye gayeret eder. Diğer adayları ise oldukça kötü yerer. Patkalyosin'e ise methiyeler düzer.

Agafya, Patkalyosin'i tercih ederse, bunu diğer adaylara nasıl ifade edeceğini bilemez. Koçkarev de genç kıza onlara "defolun enayiler" derse bundan sonra hiç birinin kendini rahatsız etmeyeceğini söyler.

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

Omlet özellikle erken gelmiş, Agafya ile tek başına konuşmak istemiştir. Teklifini açıkça yapar. Ancak Agafya henüz evlenmek için yaşının genç olduğunu düşündüğünü açıklar.



Durumu açıklığa kavuşturmaya çalışırken, Jevakin ve Anuçkin de gelirler. Hepsi de erken gelip şanslarını arttırmayı düşünmüşlerdir ancak birbirlerini görünce hayal kırıklığına uğralar.

Nihayetinde Omlet'in ısrarcı sorularından ve tutumundan bunalan Agafya "Defolun" diye bağırır. Sonra da adamın kendini döveceğinden korkup kaçar.

Koçkarev ve Patkalyosin kapıda görünürler. Patkalyosin'in zorla geldiği anlaşılmaktadır. Bahaneler üretmek gitmeye çabalasa da Koçkarev mani olur.

Omlet'in durumlardan kafasının karıştığını gören Koçkarev, Agafya'yı küçüklüğünden beri bildiğini, biraz aptal olduğunu, sahip oldukları servetin çok fazla işe yaramadığını ayrıca gözü servette olan problemlili bir kız kardeşi bulunduğunu iddia ederek genç kızın iyice gözden düşmesini sağlar.

Omlet, Fekla'ya bütün bunları kendine daha önce açıklamadığı için öfkelenir.

Agafya'nın Fransızca bilmediğini öğrenen Anuçkin'de bundan hoşnut kalmaz.

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

Aracı kadın Agafya'nın ve söylediklerinin arkasında durur. Sonunda Omlet ve Anuçkin homurdanarak evden ayrılırlar.

Koçkarev, durumdan oldukça sevinçlidir. Sıra Jevakin'e gelmiştir. Koçkarev, Jevakin'i, Agafya ile aralarını bulacağı, ancak işe müdahale etmemesi gerektiği dahası gidip evde beklemesi için iknaya çabalar.

Başta ikilemde kalan Jevakin durumu kabul eder. Eve gideceğini söyler ancak durumları görmek için kapı arkasına saklanır.

Koçkarev için artık hiçbir mani durum yoktur. Agafya ile Patkalyosin'in evliliğini kendince teminat altına almıştır. Ancak kemerini düzeltmeye bahanesiyle Patkalyosin bir türlü geri gelmemiştir.

Agafya, Koçkarev'e yaklaşır. Az önce Omlet'le arasında geçenler nedeniyle biraz ürkümüştür ancak iki aday da artık evde yokturlar.

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

Koçkarev, onun da gittiğini belirtir ve Jevakin'i kötüleyen cümleler kullanmaya başlar.

Hakkındaki iddiaları duyan Jevakin, saklandığı yerden çıkar ve duruma müdahale eder.

Ne varki Koçkarev Agafya'yı söyledikleriyle etkilemiştir. İkisini yalnız bırakıp odasına geçer. Bu sayede Jevakin de şansını yitirmiştir. Durumdan gayet hoşnut olan Koçkarev, Patkalyosin'i getirmek üzere çıkar.

Koçkarev ve Patkalyosin, tekrar Agafya'nın evindedirler.

Koçkarev, Patkalyosin'e tüm adaylar arasından Agafya'nın kendisini beğendiğini ve ona sırlıslıkla aşık olduğunu iddia eder. Duydukları Patkalyosin'in hoşuna gider ancak yine evlilik söz konusu olunca keyfi kaçır.

Koçkarev türlü oyunlarla sonunda Agafya ve Patkalyosin'i yalnız bırakır.

Agafya ve Patkalyosin kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Ne demesi gerektiğini bilemeyen Patkalyosin, havadan sudan konular açar ama oldukça huzursuzdur. Daha fazla katlanamayacağını fark edince vedalaşır ve evden çıkar.

Agafya, Patkalyosin'den etkilenmiştir. Sonunda kendisine en uygun adayı bulduğunu düşünür ve heyecanlanır.

Koçkarev, gelişmelerle ilgili Patkalyosin'in ifadesini almaya uğraşır. Agafya'nın yanında daha uzun süre kalmadığı ve duygularını ifade etmediği için onu azarlar. Yine de hoş vakit geçirdiklerini duyunca aynı gün evlenmeleri için diretir.

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

Sonunda ısrarcı olunmasından bunalan Patkalyosin, Koçkarev'den yardım talep etmediğini, kendi işini kendinin görebileceğini söyler. Çok öfkelenen Koçkarev, Patkalyosin'e bağırır ve onu kovar.

İlk başta nafile yere çabaladığı için kendi kendine öfkelenen Koçkarev, daha sonra işi takip etmeyi sürdürmeye karar verir ve yine Patkalyosin'in peşinden gider.

Bu sırada Agafya Patkalyosin'e iyice aşık olmuştur. Hep onu düşünmektedir. Ancak evlendiklerini ve çocukları olduğunun hayalini kurdukça, evlilik ve çocuk sahibi olma fikri huzursuz olmasına yol açar. Esasında halinden biraz memnun da olduğunu, özgürlüğün iyi olduğunu, zamanın nasıl geçtiğini bile fark etmediğini anlar. Ağlamaya başlar. Koçkarev, Patkalyosin'i sürükleyerekten Agafya'nın yanına geri getirir. Evlilik düşüncesini yeniden empoze eder. Ancak arzu edilen cümleleri Patkalyosin söylememekte direnmektedir.

Patkalyosin'in arzusunu sonunda Koçkarev açıklar ve tehditkâr hareketlerle caymasına ve yine kaçmasına mani olur.

Bunca ısrardan ve baskıdan bunalan Patkalyosin nihayetinde oracıkta evlenmeye karar verir.

Duygusal karışıklık içindeki Agafya, Patkalyosin'in bu teklifiyle yeniden isteklenir ve gelinliğini giymek için izin ister.

Agafya teklifini kabul ettiğinden, Patkalyosin de hoşnuttur. Bu kez Koçkarev 'e teşekkür üstüne teşekkür etmeye başlar.

Koçkarev en sonunda ferahlamıştır. Sofra düzenini kontrol etmek için evden çıkar ancak her ihtimale karşı Patkalyosin'in şapkasını beraberinde götürür.

Tek başına kalan Patkalyosin, ilk başta evlilik kararına sevinmektedir. Heyecanlanmıştır.

Ne var ki daha detaylı düşündükçe dizginlenmiş düşünceleri uyanır. Sonradan pişmanlık duyma endişesine kapılır ve kaçmaya karar verir. Şapkasını arar, bulamayınca almadan gider.

Camdan atlar. Bir araba durdurup süratle uzaklaşır.

Agafya gelinliğini giymiş, mahcup bir halde salona girer. Patkalyosin kayıptır.

Fekla'yı çağırır ancak Fekla da müstakbel güveyin nerede olduğunu bilmemektedir.

Daha sonra Koçkarev ve Arina da gelirler. Olan bitenler herkesi şaşırtmıştır.

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

Arina, Koçkarev'i neden olduğu sorunlar yüzünden azarlar, Agafya'yla beraber salondan çıkar.

Fekla da Koçkarev'e, aracı kadın olmadan bu tarz işlere girişmenin neticesinin buna varacağını, kapıdan kaçan damadın belki geri dönebileceğini ancak pencereden kaçan damadın kesinlikle geri dönmeyeceğini öner sürer.



## 5.5 İDEA/ANA FİKİR

Bir eserin ideasının ya da ana fikrinin, karakterlerin, olay ve durumların, üzerine kurulu olduğunu öne sürebiliriz. Stanislavski de oyunun okuması bittikten ve detaylı bir şekilde özetlendikten sonra mutlaka idea'nın ya da ana fikrin çıkarılmasını ister. Bu yapılmazsa oyuncunun oyunu gerçekten anlayabildiği, gerçek mesajı alabildiği şüpheli olacaktır.

Evlilik kurumu; sosyal güvence, zenginlik, itibar, yalnızlıktan kurtulma, neslin sürdürülmesi gibi bazı dünyevi ve mantıklı sebeplerle gerçekleştirildiğinde, evlilikten beklenen mutluluk tam olarak yaşanmamaktadır. Patkalyosin, oyunda Agafya'nın soyundan, servetinden, itibarından, yaşadığı çevrenin ve Koçkarev'in evliliğin gerekliliği ile ilgili dayatmalarından, kendi ilerlemiş yaşı nedeniyle evlilik fikrine zaman zaman olumlu yaklaşırsa da, sonunda evlenmeyi tam olarak hazmedemiyor ve kaçıyor. Koçkarev, Patkalyosin'in evlenmesi taraftarı gibi görünse de, oyuna dahil olduğu ilk sahnede Fekla'ya kendini evlendirdiği ve kendisine türlü sorunlara neden olduğu için azarlamıştı. Arina, erkek kardeşini övgüyle anlatırken, evliliğinde tutumlarıyla karısını ölecek hale getirdiğini de belirtiyor. Agafya, uygun bir eş için fallar açıp kuralar çekerken, Patkalyosin'le evlilik durumu mevzu bahis olunca, esasında bugüne kadar nasıl rahat olduğunu, özgürlüğünü tatlı olduğunu, evliliği yürütmenin ve çocuk doğurmanın güç yanlarından bahsediyor. Omlet, aracı kadından yardım için başvururken öncelikle kızın serveti hakkında soru soruyor. Anuçkin için ise kendi Fransızca bilmiyor olsa da eşinin bilmesini istemesi oldukça önemli. İyi eğitilmiş bir eş ile evlenmenin kendi itibarını arttıracaklarını düşünüyor ve Agafya'nın Fransızca bilmediğini farkedince evlenmek istemiyor.

## 5.6 TÜR/TARZ

Oyunun türü komedidir. Tarzına gelince, Gogol'e göre komedinin ilk başta taşıması gereken özellik, bir sahne yapıtı olarak izleyiciyi neşelendirmek ve güldürmektir. Komedi hayattaki, olaylardaki, durumlardaki hatta ve hatta kendi içimizde gülünç olanı, karşıya yasıtılabilmelidir. Doğal olarak sadece komik olanı aktarmak yetmez. Eser bunun yanında yergi yolu ile sosyal gerçekleri de vurgulamalıdır. Bir Evlenme oyununda

ayrıca sınıfsal farklılıklara, değerlendirmelere de atıfta bulunmaktadır. Adaylar öncelikle sosyal statülerine ve sahip oldukları servete göre değerlendirilirler. Bazı karakterler kendilerinin olmayanı karşılarındakinden isteme cesaretini daha da çelişkili ve komik olurlar.

Gogol ayrıca toplumda varolan değişme isteğini, karakterleri ve olaylar yoluyla izleyiciye mutlaka hissettirir.

## **5.7 ANA ÇATIŞMA**

Stanislavski'nin ana çatışma ile oyuncuya buldurmaya çalıştığı şey, esasında güçler savaşıdır. İsteklerin ve hareketlerin kesişmediği noktada ana çatışma ortaya çıkar. Nihayet Patkalyosin evliliğe ikna olduğu düşünüldüğü anda karamsarlığa kapılır ve camdan kaçıp gider. Ayrıca her bir karakterin kendi içinde bazı tutarsızlıklarının olduğunu da söyleyebiliriz. Örneğin Agafya evlenmeye razı olsa da eş olarak nasıl birini beklediğine henüz net karar verememiştir. Patkalyosin için de aynı durum mevcuttur. Oyun içindeki baskılara göre evlenmeye zar zor da ikna olsa da tek başına kaldığı her seferinde hazmedemeyip kaçmıştır.

## **5.8 ESERİN YAPISI**

Stanislavski, eseri bölümler halinde ele almanın, oyuncuya akıştaki değişim, dönüşüm noktaları konusunda yardımcı olacağını belirtmektedir.

### **5.8.1 Başlangıç Noktası**

Patkalyosin, evinde oturmuş aracı kadının gelmesini beklemektedir. Aracı kadın gelir ve yeni kısmet, Agafya Tihonovna'yı anlatır. Bu esnada ziyarete gelen Koçkarev, Patkalyosin'in arzuunu fark eder ve Agafya ile Patkalyosin'i evlendirme işini üstlenerek aracı kadını kovar.

### 5.8.2 Dügüm

Ne var ki Patkalyosin'in biranda evlilik fikrinden soğuması Koçkarev'in planlarını bozar. Evliliğe tam olarak ısınamayan Patkalyosin sürekli son anda kaçmaktadır. Niyetinde kararlı olan Koçkarev, sertleşmeye, küfürler etmeye başlayınca, Patkalyosin zorunlu olarak da olsa Agafya ile tanışmayı kabul eder.

### 5.8.3 Gelişme

Fekla, Agafya'ya adayları teker teker tanıttıktan sonra, adaylar genç kız ile tanışmak için ziyaret ederler. Koçkarev, diğer adayları saf dışı bırakmak için entrikalar çevirir. Diğer adaylar hakkında Agafya'yı yanıltmayı ve Patkalyosin'i övmeye çalışır. Nitekim bunu başarır da. Diğer adaylar beş çayı için tekrar geldiklerinde Agafya onları tersler ve adaylar ortamı terk ederler.

### 5.8.4 Doruk Noktası

Koçkarev, türlü oyunlarla bir şekilde Patkalyosin ile Agafya'yı biraraya getirir ve yalnız bırakır. İkili sohbet ederler. Patkalyosin konudan bahsetmese de Agafya'yı etkilemeyi başarır. Agafya, kendine uygun eş adayını bulduğunu sonunda düşünmüştür. Ancak bütün bunlarda Koçkarev'in yanıltıcı sözlerinin ve yönlendirmelerinin de etkisinin olduğu muhakkaktır.

### 5.8.5 Çözüm

Bu görüşme istediği gibi bitmeyen Koçkarev kızar. Patkalyosin de sonunda Koçkarev'in yardımını talep etmediği söyler. Aralarında tartışma çıkar. Koçkarev de sonunda pes etse de hemen tekrar işi sürdürmeye karar verir. Patkalyosin'i tekrar ikna eder ve Agafya'ya evlenme teklif etmesini sağlar. Oracıkta evlenmeye karar verirler.

### 5.8.6 Final

Hazırlıklar için herkes birşeyler yapmaya gidince Patkalyosin tek başına kalınca, derin düşüncelere dalar ve evlenme fikrinden tekrar soğur. Camdan atlayıp bir araba tutar ve dönüşü olmamak üzere hızla uzaklaşır.

## 5.9 KARAKTER İNCELEMESİ

İlk olarak Stanislavski karakterin "Büyük İsteğini" ve "Üstün Amacını"nın belirlenmesini ister. Çünkü büyük istek ve üstün amaç, oyunun başından sonuna kadar, karakterin motivasyonuna hakim olacaktır. Sahneler için bulunması gereken büyük istek ve üstün amaç için sorulacak iki temel soru bulunmaktadır. Bunlar, "Ne yapıyorum? Ve Niçin yapıyorum?" sorularıdır. Sorulması gereken üçüncü soru "Nasıl yapıyorum?" sorusunun yanıtını oyuncu sahnede deneyerek bulacaktır.

Agafya'nın Büyük İsteği: Evlenmek

Agafya'nın Üstün Amacı: Fekla'nın tanıtmış olduğu adaylardan kendi için en münasip olan kısmeti bulmak

Agafya'nın bu sahnedeki büyük isteğini ve üstün amacını bulmak için ilk başta sorulabilecek sorular:

Agafya Ne Yapıyor?: Adayları sınırlı sayıdaki özelliklerine göre kafasında değerlendirmeye ve bir sıralama yapmaya. Ancak bir türlü kesin karar veremeyince kura çekerek işi şansa bırakmayı deniyor.

Niçin Yapıyor?: Kendine en münasip olan kocayı seçebilmek için.

Agafya'nın Büyük İsteği: Kendisine en uyumlu koca adayını seçmek. Üstün Amacı: Kura çekerek en hayırlı adayı bulabilmek.



## 5.10 KARAKTERİN YORUMU

Karakterin yorumlanması gerçekte sahnede belli olacaktır. Ancak bundan önce Stanislavski, metinden sağlanan bilgiler ve repliklerden edinilen izlenimler bağlamında oyuncunun kafasında karakteri yaklaşık olarak belirleyebileceğini ifade etmektedir.

Agafya oldukça duygusal bir genç kızdır. Mantıklı kararlar alamamakta ve kararlarına bağlı kalamamaktadır. Karar veremeyince işini şansa, fallara bırakmaktadır. Bunun yanında Koçkarev'in Patkalyosin haricindeki adayları yermesi, ama Patkalyosin'i göklere çıkarmasının da etkisinde kalarak başbaşa görüşmeleri sırasında Patkalyosin'e aşık olduğunu düşünmüştür. Bu nedene yönlendirmelere açık birisidir.

## 6. SONUÇ

Stanislavski, tiyatronun büyük sorumluluğunun oldukça geniş bir izleyici kitlesine gerçek bir esin sağlamaktır. Bu oyun izleyicide gerçekçi bir izlenim sağlamalı, insanın kalbine nüfuz edebilmeli, orada kendisinin bir parçası olarak yer bulabilmelidir. Yalnız gerçekçilik 'hayatin hakikatini' yansıtmaktaydı ve hakikat sanatın yegane argümanıydı. Sanat hayatı doğru aktarmalı ancak sanatçı tarafından tekrar üzerinde çalışılmalı ve yorumlanmalıdır. Stanislavski'ye göre duygusal temelli oyunculuk sanatı seyirci üzerinde kalıcı izler bırakan yegane oyunculuk stilidir. Stanislavski, bilimsel kaygıları olan bir araştırmacı değil, uygulayıcıydı. Sanatı yüce bir görev, tiyatroyu ise bir sanat tapınağı olarak kabul ediyordu. Bir oyunun geçici bir etki bırakmasını hoş karşılamış, seyircinin kalbine hitap etmesini ve onun bir parçası olmasını istiyordu. Bunun da sadece realist tiyatro ile başarılabilceğini düşünüyordu.

Stanislavski tarafından önerilmiş olan oyunculuk metodunun kapsamında bir oyunu inceledikten ve karakter hakkında kapsamlı bir analiz çıkardıktan sonra, artık oyuncunun oyun ve karakterle ilgili ne kadar yol aldığını ve aydınlandığını net bir şekilde görmek mümkündür. Bu sistemin oyuncu ile karakter arasında başarılı bir ilişki kurduğu da bellidir. Oyuncu artık oyuna herşeyiyle hâkimdir. Bu hâkimiyet, oyun sırasında da oyuncuya tam olarak motive olmasını kolaylaştıracaktır.

Oyuncu karakterin amaçlarını, isteklerini, niyetlerini herşeyiyle keşfettiğinde, karakter de canlanmış olacak, bunları yaratıcılığı ile sahnede eylemler haline getirdiğinde ise karakter ete ve kemiğe bürünecektir. Oyunculuk özgür ve özgün yaratıcılığın işi olduğu kadar, disiplinin ve bilinçli bir çalışmanın da parçasıdır.

## KAYNAKÇA

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