

A.P. ÇEHOV'UN OYUNLARINDA ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ

Prof. Dr. Tüten ÖZKAYA

Çehov'un tiyatrosu, içinde hareketin yer almadığı, ruhsal durumları tasvir eden "atmosfer" tiyatrosu olarak tanımlanmıştır¹. K.S. Stanislavskiy ve V. I. Nemiroviç-Dançenko, gizli bir duygusal akımın, Çehov'un oyunlarındaki dramatik hareketin önemli bir özelliğini oluşturduğunu belirtmişlerdir². Alelaide günlük olayların ve ayrıntıların gerisinde, sürekli olarak derinden ve gizlice hareket eden lirik bir akımın varlığına işaret etmişlerdir. Bu nedenle Çehov'un oyunlarının sahneye konulması sırasında, bu duygusal akımın seyirciler tarafından algılanması için büyük bir çaba sarfetmişlerdir.

Çehov 1887 yılında ilk oyunu olan *Ivanov'u* yazdı. Bu oyun aynı yıl Moskova'da Korş tiyatrosunda sahnelendi, ancak başardı olamadı. 1896 yılında Çehov *Martı* (Çayfca)'yı yazdı. Aynı yıl Peterburg'da temsil edilen oyun, kötü bir biçimde sahneye konulması yüzünden gereken ilgiyi toplayamadı. Ertesi yıl, yeni kurulmuş olan Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun bu defa başarı elde etti. Coşkulu bir alkış almakla birlikte, tiyatro salonunun yarısı boştu. Bu durum, oyunun geniş bir seyirci kitlesi tarafından henüz kabul görmediğinin bir ifadesiydi. Tiyatro salonunun dolu olması için oldukça uzun bir zaman geçmesi gerekiyordu. Çehov'un diğer oyunları olan *Vanya Dayı* (*Dyadad Vanya*) 1899 yılında, *Üç Kızkardeş* (*Tri sestri*) 1901 yılında ve *Vişne Bahçesi* (*Vişnevyy sad*) 1904'te Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelendi.

Çehov, 1880-1890 yıllarında Rus tiyatrosuna egemen olan basma kalıp örneklerle tatmin olmayarak, tiyatro alanına yenilikler getirmiştir. Meyerhold'a göre, Çehov'un oyunlarının başlıca üslûp özelliği, tiplerin tuval üzerinde empresyonist olarak tasvir edilmesidir³. Çehov eserlerinde, kendinden önceki edebiyatın ilgilenmediği, yararlanmadığı geniş

1 B.M. Eyehbaum, *O proze*. Hudojesfvnaya literatura. Leningrad, 1969, s. 367.

2 V.I. Nemiroviç-Dançenko, Predislovie "Ot Redaktora". N. Efros' *Tri sestri v postanovke Moskovskogo Hudojestvennogo Teatra*, Petrograd, 1919, s. 10.

3 S.D. Balühatiy, *Çehov dramaturg*, Leningrad, 1936, s. 302.

bir alan açmıştır - bu ilk bakışta önemsiz ve gülünç görünen, ancak tipik ve dikkate değer günlük önemsiz şeylerin ve durumların alanıdır. Çehov edebiyat alanının dışında kaldığı sanılan "önemsiz" şeyleri edebiyat konusu yapmıştır. Tolstoy, Çehov'un açtığı yolun yeniliğini derhal fark etmiş ve genç yazarlar arasında yalnızca Çehov'da kendisine ciddi bir rakip görmüştür: "Çehov eşsiz bir yazardır, - evet, evet, özellikle eşsiz... Hayatın yazarı ... Çehov bütün dünya için, sanıyorum, yeni tamamıyla yeni, benzerine hiçbir yerde rastlamadığım yeni yazı biçimleri yaratmıştır. Ve Çehov'u yazar olarak önceki Rus yazarlarıyla — Tuugeney, Dostoevskiy ve benimle kıyaslamak mümkün değildir. Çehov'un empresyonistlerde olduğu gibi, kendine özgü bir biçimi vardır"⁴. Tolstoy'un belirttiği gibi, Çehov'un oyunları edebî empresyonizmin özelliklerini taşır. Onun eserlerinde, genel tasvirin belirsizliğine, müphemliğine karşılık olarak, ayrıntılar ve değersiz, önemsiz şeyler göze batacak bir tarzda sergilenmiştir. Çehov'un oyunlarında kahramanlar "birinci" ve "ikinci" derecede önemli kişiler olarak 2 gruba ayrılmaz. Onun oyunlarında olay örgüsü bir tarafa itilmiş, bunun yerine birbiriyle bağlantısı olmayan ayrı ayrı olaylardan oluşan sahnelere ve günlük yaşamdan pek çok ayrıntılara yer verilmiştir. Çehov oyunlarında özel ve önemli herhangi bir olayı değil, "rastgele" ele aldığı "önemsiz" sayılan bir zaman diliminde tüm yaşamı, başı ve sonu olmayan tek bir süreç olarak sergilemektedir. Onun oyunlarında gürültülü, kavgalı, bağırışlı, bayılmak sahnelere yer verilmez. Zira, gerçek yaşamda insanların birbirine ateş etmediklerini, bağırıp çağırmadıklarını, sinirli olduklarında ve acı çektiklerinde başlarını elleri arasına alıp Oraya buraya koşmadıklarını, intihar etmediklerini veya birbirlerine aşık olduklarını söylemediklerini, her an zeki sözler sarfetmediklerini ifade etmiştir. Çehov'a göre insanlar gerçek yaşamda çoğunlukla önemsiz şeylerle uğraşırlar; yerler, içerler, aylak aylak dolaşırlar, saçma ve önemsiz şeyler hakkında konuşurlar ve tartışırlar. İşte bu gerçek durum sahnede gösterilmelidir⁵. Çehov, sahnede her şeyin günlük yaşamda olduğu gibi hem karmaşık ve hem de basit olmasını ister.

Çehov'un oyunlarında seyircinin ilgisi, hareketten çok kişinin iç dünyasına, olaylardan çok psikolojik mücadeleye kaydırılmıştır. Oyun kahramanlarının duygu ve düşüncelerini sadece sözcüklerle ifade etmenin yeterli olmadığını belirten Çehov, bu duygu ve düşünceleri daha güçlü ve daha etkili bir biçimde ifade edebilmek için çeşitli yollara baş-

4 Vospominaniva D. Gorodetskogo, *Brjevie Vedomosti*, 1904, s. 364.

5 P. Sergeenko. *Tolstoy i ego sovremenniki*, tzd-vo V. M. Sablina, M., 1911, s. 226, 228.

vurmuştur. Oyun kahramanları gerekli sözcükleri bulamazlar ve kullandıkları sözcüklerin gerçek düşüncelerini yansıtmadığını aniden fark ederler. Örneğin, Çehov'un oyun kahramanlarının sık sık şöyle konuştuklarını duyuyoruz: "Hayır o değil. Benim söylemek istediğim değil", "söylemek istediğim o değil, ama bizi anlamalaısm, baba". "Ben martıyım, o değil", "Hayır söylemek istediğim bu değil". Duygu ve düşünceleri daha güçlü ve etkili bir biçimde ifade edebilmek için sahnede değişik gürültülere (gece bekçisinin vuruşu, zil sesi, saatin vuruşu, şimşek gürültüsü, gitar ve akordeon çalınması, gitar telinin kopuşu, v.s.) yer verilmiştir. Ayrıca sık sık kullanılan "susuş"lar ve sessiz kalınan sahneler. Bütün bunların amacı, tiyatro eserinde sözcüklerle ifade edilemeyen duyguları seyirciye aktarmaktır. Oyunlarında aktörlerin ses tonuna büyük önem veren Çehov satırlarının oyuncular tarafından nasıl söyleneceğini özellikle açıklamıştır. Ondan Önce ve sonra hiçbir oyun yazarı, kahramanlarının ses tonuyla ilgili direktiflere bu kadar önem vermemiştir. Dört oyunu da bu tür direktiflerle dolup taşmaktadır. Bunlar çoğu zaman karmaşıktır, bazen de tamamıyla karşıt ifadelerden oluşur: "neşeyle, göz yaşları içinde", "mutlu, heyecanlı", "kızgın ve alaycı," "göz yaşları arasında öfkeyle", v.s. Çehov, bu direktiflerin sahnede tam anlamıyla yerine getirilmesinin ve oyunlarının kendi yorumlarına uygun olarak sahneye konulmasının, oyunlarında vermek istediği özel atmosferin, yaratılması bakımından gerekli olduğunu ifade etmiştir. Oyun kahramanlarının ses tonuyla ilgili çok sayıda direktif, duygusal atmosferin, Çehov'un oyunlarında ne denli büyük bir önem taşıdığını göstermektedir.

Çehov'un oyunlarında, semantik içeriğin arka plâna itildiği pek çok "önemsiz" sözcük dikkati çekmektedir. Oyunda bu sözcüklerin semantik içeriği yerine, bunların söyleniş biçimi özel bir anlam taşır, Örneğin, *Vişne Bahçesi'nde* Gaev, üzüldüğü ve canı sıkıddığı veya ne söyleyeceğini bilemediği anlarda bilardo ile ilgili terimler ve sözcükler kullanır. Çehov'un verdiği direktiflere göre, bu sözcükler ya "canı sıkılmış bir biçimde" ya da "derin düşünce içinde" veya "ümitsiz bir tarzda" söylenmiştir. Böylece bu sözcüklerin semantik içeriği önemli değildir; önemli olan söylenen sözcüklerin ses tonudur. Bu ses tonu ise, Çehov'un oyunlarına vermek istediği duygu ve düşünce atmosferini yaratmayı amaçlamaktadır. Çehov, *Üç Kızkardeş'te* Maşa ile Verşinin arasında geçen tuhaf diyalogda, "önemsiz" olarak adlandırılabilir pek çok sözcük kullanmıştır. Örneğin, Maşa: "Tram-tam-tam." / Verşinin: "Tam-tam..."/Maşa: "Tra-ra-ta..."/Verşinin: "Tra-ta-ta..." İkinci kez Verşinin: "Tram-tam-tam..." / Maşa: "Tram-tam". Üçüncü defa ise Ver-

şinin'in sesi sahnenin arkasından duyulur: "Tram-tam-tam". Maşa ce vap verir: "Tra-ta-ta". Bu satırlar, Maşa ile Verşimn arasında, karşılıklı olarak birbirini anlayan bir diyalogu, içinde sözcüklerin yer almadığı bir aşk düetini oluşturmaktadır. *Üç Kızkardeş'in* I I . perdesinde de bun: benzer "önemsiz" sözler görüyoruz. Gazete okumayı seven ve okuduğu çeşitli tuhaf şeyleri not eden Çebutikin, aniden yüksek bir sesle "Balzal Berdiçev'de evlendi" haberini okur. trina dalgın olarak bu sözleri tek rarlar. Verşinin ile Tuzenbah arasında hayatın anlamı, inançlar hakkınd geçen ciddî bir konuşmanın ardından Çebutikin'in bu "önemsiz" sözü biraz Önceki ciddî konuşmaya kâşıt oluşturarak, günlük yaşama dö nüsü sağlamaktadır. Bu tür "önemsiz" sözlerin benzer işlevini, *Üç Kızkardeş'in* en başında görüyoruz. Ol'ga ve İrina'nın, babalarının öl düğü günü hatırlayarak yaptıkları lirik konuşma, sahnenin arkasınd konuşarak çıkan Soleniy, Çebutikin ve Tuzenbah arasındaki konuşmay la tam ortasında kesintiye uğrar. Ancak, bu konuşmadan birkaç sözcük duyulur: Çebutikin: "Allanın cezası", Tuzenbah: "Tabiatıyla, saçma" Bu "önemsiz" sözler, kızkardeşlerin geçmişle ilgili konuşmasının yarat tığı lirik atmosferin monoton olmasını önlemek ve bu atmosferi değiştirm ek amacıyla konmuştur. Çehov oyunlarında, lirik atmosferin, tonun, monologa (sahneye) çok fazla egemen olmasından endişe duyduğu anlarda, bu tür "önemsiz" sözcükler kullanmayı gerekli görür.

Çehov, oyunlarında olayları âdeta bir ayrıntı gibi bir kenara itmiş ve alelade, durmadan tekrar edilen, alışılmış günlük şeyleri oyunun mer kezine yerleştirmiştir. Onun oyunlarında meydana gelen olaylar, gün lük yaşamın genel atmosferini bozmadır. Olaylar, her şeyin merkezleştiği bir düğüm noktası oluşturmadan, âdeta renkli bir kumaşın dokusu içine karışıp kaybolur. *Martı* belli bir konusu olmasına karşın, olay örgüsünün vurgulanmadığı bir oyundur. *Martı'da* en önemli olaylar Treplev'in etrafından toplanmıştır. Oyunu hareket ettiren itici güç ayrı ayrı her kişide: Nina Zareçna'ya'da, Trigorin'in yaşamında, Arkanida'da, sevdalı Maşa Şamraeva'da, Medvedenko'nun talihsiz yaşamında, Dorn'un yorgunluğunda ve Sorin'in acısında hissedilmektedir. Oyun belli bir eksen etrafında yoğunlaştırılmamıştır. Her kahramanın kendine özgü bir iç dünyası vardır ve oyuncu topluluğu içinde her biri kendi küçük rolünü oynamaktadır. *Vanya Dayı* ve *Üç Kızkardeş'te* olaylar azdır. *Vanya Dayıda*, Voynitskiy, Yelena Andreevna ve Serebryakov'un; *Üç Kızkardeş'te* ise, Maşa ile Verşimn ile İrina ve Tuzenbah'ın ilişkileri en göze çarpacak bir biçimde belirtilmiştir. Yine de bu olaylar olay örgüsünün bel kemiğini oluşturmaz. *Üç Kızkardeşle* kişilerin dışında tek bir olay vardır: tugayın gelişi ve gidişi-

dir. *Vişne Bahçesinde* dramatik olay örgüsü yoktur. Oyunda tek bir olay vardır, o da malikânenin satışa çıkarılmasıdır Çehov'un. oyunlarındaki kahramanlar için yaşam, herhangi özel acı bir olay değil, günlük yaşamın yorucu, kasvetli, alışılmış, monoton akıcılığıdır Çehov oyunlarında günlük yaşantının can sıkıcılığını, monotonluğunu yansıtmak için bazı "rastgele" sözcüklere yer vermiştir. Örneğin, *Uç Kızkardeş'in* I I. perdesinde Çebutikin gazetede "Tsitsikar. Burada çiçek hastalığı şiddetini sürdürüyor" haberini okur. Bu sözlerin Çebutikin veya başka bir kişiyle, sahnedeki herhangi bir olayla veya olacak bir olayla hiçbir ilişkisi yoktur. Gazete haberi onun sadece gözüne ilişmiştir ve bu haber oyunda hiçbir yankı yapmadan kalmıştır. Diğer bir örnek *Vanya Dayı'nın* I. perdesinde Marina evin etrafında dolaşarak tavuklara "Tısp, tısp tısp.." diye seslenir. Bu sözlerin de oyundaki olaylarla ve kişilerle hiç bir ilişkisi yoktur. *Martinın* I I. perdesinde Maşa konuşmanın tam ortasında ayağa kalkar, "yavaş, topallayan bir yürüyüşle" "ayağım uyuştur" der. Bu sözcüklerin de konuyla ve diğer kişilerle hiçbir ilişkisi yoktur. Çehov'un oyunlarında bu tür pek çok "rastgele" sözcüğe rastlıyoruz. Diyaloglar bu tür sözlerle durmadan kesintiye uğrar. Bu "rastgele" sözcükler, günlük yaşamın can sıkıcı sükûnetinin, ağırlığın ve işsizliğin bir ifadesi olarak söylenmiştir. Bu tür sözcüklere, sadece bu sözleri söyleyen kişiyi niteleyen özel bir anlam değil, onun çevresinde bulunan diğer kişilerin ruh durumunu da aydınlatan geniş bir anlam yüklenir. Marina'nın tavuklara "Tısp, tısp, tısp" diye seslenmesi bize yalnızca Marina hakkında bir şeyler söylemekle kalmaz, aynı zamanda onun çevresindeki kişilerin üzerine çöken can sıkıntısını da ifade eder. *Vanya Dayı'nın* IV. perdesinde Voynitskiy üzüntülüdür, Yelena Andreevna'nın canı sıkılmıştır. Böyle bir ortamda Marina "uzun zamandır şehriye çorbası içmediğini" söyler. Bu sözler anlamsız ve gereksiz görülebilir. Ancak, o atmosferde söylenmesi, bu sözlere ayrı bir anlam kazandırır. Bu sözler Marina'nın çorbaya duyduğu basit bir özlemi dile getirmekten çok, Vanya Dayı ve Sonya için yeniden başlayan güzel fakat sıkıcı günler zincirini ifade etmektedir.

Çehov'un oyunlarında mücadele yoktur, zira suçlu olarak adlandırılacak kimse yoktur. Hiçbir kahraman bilinçli olarak diğerinin mutluluğunu engellemez; kahramanların birbirini sevmesinde veya sevmemesinde yine kimse suçlu değildir. Kahramanların arzu, istek ve hayallerinin gerçekleşmesinde veya hayal kırıklığına uğramalarında, onların acı çekmelerinde, birbirini anlamamalarında, anlayamamalarında yine kimsenin suçu yoktur. İnsanların candan duygularının, karşılıklı iyi niyetlerinin, çevrelerine mutluluk ve neşe vermemelerinde, yaşamın

yine de can sıkıcı, kötü ve mutsuz olarak devam etmesinde kimsenin suçu yoktur. Bütün bu saydığımız durumların ortaya çıkmasına bilinçli olarak sebep olduğundan dolayı suçlanacak kimse olmadığına göre, gerçek düşman diye biri yoktur. Gerçek bir düşman olmadığı için oyunda mücadele yoktur. Suç ve hata oyundaki kişilerin iradeleri dışında bulunan durumlardadır. Kişiler istemeden, onların elinde olmadan, çeşitli mutsuz durumlar biçimlenmekte ve acı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Örneğin, *Üç Kızkardeş'te* Moskova'ya gitmeyi hayal eden ama bir türlü gidemeyen Irina'nın durumu, Ol'ga'nın sözcükleriyle kesin ve açık bir biçimde şöyle ifade edilmektedir: "Her şey bizim istemediğimiz gibi oluyor". Çehov'a göre, insanın yaşamı trajiktir, çünkü yaşam kişinin arzusuna bağlı olmaksızın kendisine verilir ve alınır. İnsanların yaşamına çoğunlukla talih, şans ve rastlantılar egemendir.. Bu nedenle Çehov'un oyunlarında, kişilerin arzu ve iradeleri oyunun hareketini oluşturan güçler olarak ortaya çıkmaz. Çehov'un oyun kahramanları güçsüzdür. Yaşamın önemsiz ayrıntıları içinde şaşırıp kalırlar, bu ayrıntılar içinde debelenip dururlar ve bunlardan bir çıkış, kaçış yolu bulamazlar, Yaşam boş yere gelip geçer. Bunda da yine kimseyi suçlayamayız. Kişiler suçlanamaz; ancak kişilerin yaşamlarının kuruluş biçimi suçlanabilir. Kişiler sadece zayıf ve güçsüz olduklarından ve yaşamlarının kuruluş düzenini, biçimini değiştirmediklerinden ötürü suçlanabilir. Çehov'un oyunlarındaki mücadelenin özünü, kişilere verilen şeyle, kişilerin arzuladıkları şey arasındaki aykırılık, çelişki oluşturur. Çehov'da kişinin mücadelesi, şimdiye kadar yerine getirilmemiş veya getirilememiş olan belli, somut bir arzudan kaynaklanır. Örneğin, *M artı'da* mücadele, karşılık görmeyen sevgiden ötürü duyulan şiddetli acı veya tanınmış bir yazarın veya sanatcinin durumuna duyulan özlem biçiminde belirlenir. *Vanya Dayımda*, arzulanan ve elde edilemeyen bir aşkın yanı sıra, yaşamın geri gelmeyecek ve mutsuz bir biçimde geçmesinden dolayı ortaya çıkan acı ve üzüntü oyunun merkezinde yer alır. *Üç Kızkardeş'te* dile getirilen somut arzu ise, taşradan Moskova'ya taşınmaya duyulan özlemdir. Somut olarak ifade edilen bu her özel özlem ve arzuya, yaşamın bütününde, özünde yapılacak olan değişiklik ümidi eşlik etmektedir. Bu özel, belirli arzular, belirsiz, şairane, güzel ve gizli hayallerin gerçekleşeceği parlak bir yaşama duyulan özlemin bir aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, *Üç Kızkardeş'te* Prozotov kızkardeşlerin devamlı olarak ifade ettikleri Moskova'ya taşınma özelemleri, yaşadıkları hayatın can sıkıcılığının ve boşluğunun sebep olduğu ızdırabı da içermektedir. Oysa mutluluk Moskova'da veya yağın karda değil, insanın içindedir, onun seçimlerinde ve çevresine karşı olan tutumundadır. Tüm kahramanlar, hayatın bütü-

nünde bir değişiklik; şimdiki zamanı terk etmek, geleceğe, yeni mutlu ve parlak, bir ufka doğru yola çıkmak isterler. *Üç Kızkardeş'te*, oyunun merkezinde, ruhsal huzursuzluk, yaşamın eksik ve noksan olduğuna dair duygular, daha iyi bir şeyi ümit edip bekleme duygusu vardır. Oyundaki her kişi, kendince daha iyi bir şey ister ve ümit eder. Bu özel arzuların herkesle ortak bir yönü vardır. Bu ise, değişik bir yaşama, evrensel mutluluğa duyulan özlemdir. Kişilerin duydukları sıkıntıda, yaşamın bütünü'nün can sıkıcı ve anlaşılmaz olduğu dile getirilmektediri

Çehov'un oyunlarında kahramanların arasındaki aşk ilişkileri önemli bir rol oynar. *Vişne Bahçesi* dışında, diğer tüm oyunlarda, kişilerin iradesi dışında gelişen aşk ilişkileri oyunun merkezinde yer alır. Bu ilişkilerin dramatizmi, çıkışı olmayan ümitsiz durumlar üzerine kurulmuştur. Örneğin, *Marfi'da* dramatizmi, kişilerin karşılıklı duygusal ilişkileri üzerinde kurulmuştur. Treplev Nina'yı seviyor - Nina Treplev'i sevmiyor. Arkadina aktif olarak Trigorin'i seviyor - Trigorin Arkadina'nın sevgisine pasif olarak cevap veriyor ve Nina'ya aşık oluyor. Nina Trigorin'i sevmeye devam ediyor - Trigorin Nina'yı terk ediyor. Maşa Treplev'i seviyor, Treplev Maşa'yı sevmiyor. Polina Dorn'u seviyor - Dorn Polina'yı sevmiyor. Medvedenko Maşa'yı seviyor - Maşa Medvedenko'yü sevmiyor. *Üç Kızkardeş'te* de benzer bir düzen görüyoruz. Kuligin eşi Maşa'yı seviyor - Maşa Verşinin'i seviyor. Verşinm eşini sevmiyor - evli Maşa'yı seviyor. Tuzenbah İrina'yı seviyor - İrina Tuzenbah'ı sevmiyor. Soleniy İrina'yı seviyor - İrina Soleniy'i sevmiyor. Andret Mataşa'yı seviyor ve evleniyor. Nataşa Andrey'i aldatıyor. Maşa Verşinin'i seviyor - Verşinin tugayı ile birlikte gidiyor. İrina Tuzenbah ile evlenmeye karar veriyor, ama Tuzenbah düelloda ölüyor. İrina Moskova'ya taşınmayı hayal ediyor, ancak bu hayali gerçekleşmiyor,

Çehov'un oyunlarında monolog, kişilerin önünde yapılan anlamlı bir konuşma niteliği taşımaz. Diyaloglarda ise, kişi başkalarının konuşmalarıyla ilgi veya bir bağ kurmaksızın kendi düşüncesini, temasını aktif olarak geliştirir. Bazen önemsiz, gündelik bir konunun araya sokulmasıyla konuşma kesintiye uğrar. "Organik olarak" konuyla bağlantısı olmayan "rastgele" bir jest, yine rastgele konuların ortaya çıkmasını sağlamak amacıyla konuşmaya dahil edilir. Treplev: "Babası ve üvey annesi onu gözetliyor ve evden dışarı çıkmak ona hapisten çıkmak kadar güç (dayısının kravatını düzeltir). Sizin saçınız ve sakalınız karmakarışık. Kestirmeniz gerekmiyor mu?.." Diyaloga, esas konunun başlamasına olanak sağlayan gündelik, alışılmış konular dahil edilir. Örneğin, *Martı'da* Sorin uyku alışkanlığından, Polina lastik ayakkabıdan söz ederek ko-

nuşmaya başlar. Aniden sorulan bir soru, bazen önemli bir konu hakkında konuşmanın başlamasına sebep olur. Diyalog bazen, sahne arkasında başlatılmış olan bir konuşmanın sahnede devamı olarak ortaya çıkmaktadır. Kişi duygusunu çoğu zaman "boş, yavan" bir deyim arkasına gizlemektedir: Treplev Hamlet'in sözlerini aktarmakta, Dorn şarkı söylemektedir.

"Susuş'lar Çehov'un oyunlarının lirik yapısını düzenler. Diyalogların lirik anlam taşımasında "susuş'lar önemli bir rol oynar. "Susuş", içten, gizli veya yarı gizli, gergin bir duygusal akımın belirtisidir. "Susuş", konuşmada sözcükle/in akışının temposunu yavaşlatır ve konuşmayı "derin düşünceye dalma" olarak biçimlendirir. Sözle ifade edilemeyen bir duygunun yerine geçen "susuş" konuşmaya anlamlı bir susma biçimi, sessizlik getirir. Kişinin konuşmasından sonra "susuş", diyalogda bazen konunun değişmesine sebep olur. Arkadian: "Param yok. Ben artistim, banker değil (susuş). Treplev: Anne sargımı değiştir. Sen bunu iyi yapıyorsun". Trigorin: "Çok candan oynadınız. Dekor da güzeldi (susuş). Bu gölde çok balık olmalı". "Susuş", çoğu zaman gergin bir duygunun veya konunun sona ermesinin bir belirtisidir; bazen ise, konuşmada ne söyleneceğinin bilinmediğini, beceriksiz bir anı gösterir.

Oyunlarda diyaloglar son derece kısa ve özlü bir dille yazılmıştır. Çehov bu hususta şöyle yazar: "Tuhaf şey, şimdi bende kısa olan her şeye karşı aşırı bir düşkünlük var. Kendimin veya bir başkasının olsun, ne okursam okuyayım bana yeterince kısa görünmüyor"⁶. Veya "uzun konular hakkında kısaca konuşabiliyorum"⁷. Merejkovskiy, Çehov'un bu özelliğini şu sözlerle belirtiyor: "Çehov gereksiz olan her şeyi atıyor, düz yazıyı şiir gibi özlü ve yoğun yapan soylu lakonizmi, büyüleyici basitliği ve kısalığı yeniden canlandırıyor"⁸.

1901 yılında *Üç Kızkardeş'in* sahnelenmesinden sonra Çehov, izleyen oyununun muhakkak gülünç, çok gülünç olacağını ifade eder. Çehov yeni oyununu genel çizgilerle şöyle tanımlar: "Aklıma gelmişken, bütün oyunda tek bir silah patlaması yok"; oyunu komedi olarak adlandırdım". "Oyunum dram değil, komedi, hatta yer yer fars haline geldi". Çehov'un 1903 yılında yazdığı ve komedi olduğunu ısrarla belirttiği *Vişe Bahçesinin* Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenme tarzı Çehov' da derin bir hoşnutsuzluk uyandırmıştır. Onun E. Karpov'a söylediği

6 Çehov'un 6 Şubat 1889 tarihinde A.S. Suvorin'e yazdığı mektup, A.P. Çehov, *Poln. sobr. soc. i pisem*, t. 14, s. 303.

7 Çehov'un 23 Kasım 1888 tarihinde E.M. Lintvarevoy'a yazdığı mektup, *A.ge.*, s. 239.

8 D. Merejkovskiy, *O priçinah upadka i o novih teçeniyah sovremennoy literaturı*. s. 32.

şu sözler önemlidir: "Bu benim Vişne Bahçe'm mi? Bunlar benim tiplerim mi?.. İki-üç oyuncu dışında - bütün bunlar benim değil... Ben hayatı tasvir ediyorum... Bu ise gri basit bir hayat... ama sıkıntılı bir sızlanma değil... Beni kâh bir sulu gözlü, kâh sadece sıkıcı bir yazar yapıyorlar".⁹ Stanislavskiy'in, oyunun duygusal tonunu vurgulamaya çalışması Çehov'da hoşnutsuzluk uyandırmıştır. Gorkiy, Çehov'un yeni oyunuyla ilgili olarak şöyle yazar: "Çehov, görüşüme göre, tamamıyla orijinal bir oyun tipi - lirik komedi yaratmıştır"¹⁰. Önceki oyunlarla karşılaştırılınca *Vişne Bahçesi'nin* kompozisyonunda ve üslûbunda orijinal olarak adlandırdığımız şey - komedi alt yapısıdır. Oyunun bütününde komik durumlar ve olaylar çok sayıda komik kişiler görmekteyiz. Kişilerin duyguları komedi üslûbunda olmakla birlikte dramatik bir biçimde işlenmiştir. Çehov mektuplarında oyunun biçimini, komik kişilerle birlikte bir komedi alt yapısı yaratma girişimi olarak tasvir etmiştir. Çehov tarafından ısrarla komedi olarak adlandırılan bu oyun, yazarı henüz hayattayken, Moskova Sanat Tiyatrosu tarafından sahneye konmuş, ancak yapımcılar tarafından iyi yorumlanamamıştır. Bu nedenle Çehov, oyununun sahnelenme biçimini korkunç olarak tanımlayarak Stanislavskiy'in, oyununu mahv ettiğini ifade etmiştir.

Çehov'un oyunlarında kişiler, diyaloglarda tekrarlanan konular, konuşma tarzındaki ve jestlerindeki özelliklerle, çevresindeki kişilere olan davranışları ve kısmen de dış görünüşleriyle tanımlanır. Örneğin, *Üç Kızkardeş'te*, Ol'ga 38 yaşındadır, sevimli ve iyi yüreklidir, evlenmeyi düşünür, işinden evine yorgun döner ve sık sık baş ağrısından şikayet eder. Babasının hayatta olduğu zamanı göz yaşlarıyla hatırlar. Üzerinde daima, kız lisesindeki öğretmenlerin giydiği mavi üniformayı görürüz. Oyunun en ilginç kişisi olan Maşa 25 yaşındadır ve Verşinin ile olan ilişkileri içerisinde tanımlanmıştır. Verşinm'in gelişine kadar sessizdir, sonra yavaş yavaş canlanır. Oyunun başından sonuna kadar *leitmotifi* haline gelen, Puşkin'den lirik bir dizeyi durmadan tekrar eder: "Kıvrımlı deniz kenarında yeşil bir meşe ağacı, ağacın etrafında yeşil zincir.. "Onu tanımlayan özellikler ise, kitap okuması, kitabın üzerinde derin düşünceye dalması, sessizce ıslık çalması, göz yaşları içinde öfkeyle çatalı tabağa vurmasıdır; giysisinin rengi karadır. İrina 20 yaşındadır. Kesik kesik konuşur, hoşnutsuz olarak bağırır, göz yaşları arasında sevinçten güler veya göz yaşlarını çabucak silerek gülümser; giysisinin rengi ise beyazdır ve üzerindeki çiçek motifleriyle kız kardeşlerinkinden farklıdır.

9 S.D. Baluhatiy, *Çehov dramaturg*, Leningrad, 1936, s. 274.

10 Stat'ya "O p'eash", Bkz. M. Gorkiy, *O Literatüre*, Moskva, 1937, s. 159.

BİBLİYOGRAFYA

- Baluhatry, S.D., *Çehov dramaturg*, Leningrad, 1936.
- — , *Problemi dramaturgiçeskogo analiza. Çehov. İzd. "Acade Yia"*, Lenindrad, 1927.
- Bitsilli, P.M., *Zametkio çehovskom "Rasskaze neizvestnogo çeloveka"*, Godişnik na Sofiyskiya Universitet, Istoriko-filologičeski Fakul'tet, t. X, 1947-8, kn. 4, Yezikoznania i literaturea, Sofiya, 1948.
- , *Tvorçestvo Çehova: Opit stilistiçeskogo analiza*. Godişnik na Universitet Sv. KKnient Ohridski - Sofiya. Istoriko-filologičeskiy fakul'tet, t. xxxviii, 6, Sofiya, 1942.
- Bunin, İ.O., *O Çehove. İzd-vo imeni Çehova*, New York, 1955.
- Derman, A.O., *O masterstvo Çehova*. Sovetskiy pisatel', Moskva, 1959.
- Eekman, T. (ed.) *Anton Cexov 1860-1960. Some Essays*, Leiden: E.J. Brill, 1960.
- Erenburg, L, *Pereçitvaya Çehova*, Moskva 1960.
- Gitoviç, N.I., *Letopis' jizni i tvorçestva A.P. Çehova*, Goslitizdat, Moskva, 1955.
- Jackson, R.L. (ed.) *Chekhov. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey, 1967.
- Şah-Azizova, T.K., *Çehov i zapadno-evropeyskaya drama yego vremeni*, Moskva, Izd-co Nauka, 1966.
- Şapir, N., "Çehov kak realist - novator", *Voprosi filosofii i psihologii*, 79 ve 80 (1905)
- Şestov, L., "Tvorçestvo iz niçego". *Mosti*, V (1960).
- Simmons, E.J., *Chekhov: A Biography*, Little, Brown, Boston, 1970.
- Valency, M., *The Breaking String, The Plays of Anton Chekhov*, Oxford University Press, New York, 1966.
- Winner, T., *Chekhov and His Prose*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1966.
- Zaytsev, B., *Çehov. Literaturnaya biografıya*, İzd-vo imeni Çehova, New York, 1954.