

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ VE YÖNTEM SORUNLARI

Hazırlayan
Mehmet Bahattin MERMUT

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Ragıp TARANÇ

İzmir / 2018

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ VE YÖNTEM SORUNLARI

Hazırlayan
Mehmet Bahattin MERMUT

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Ragıp TARANÇ

İzmir / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Kamera Önü Oyunculuk Eğitimi ve Yöntem Sorunları*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Mehmet Bahattin MERMUT
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mehmet Bahattin MERMUT'un "Kamera Önü Oyunculuk Eğitimi ve Yöntem Sorunları" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Eğlence endüstrisi, tiyatro oyunculuğundan, gelişen teknolojiye paralel olarak, ekran üzerindeki görüntülere yönelik büyük bir değişim geçirmiştir. Bu doğrultuda, devlet okulları ve özel okullar, öğrencilerin eğitimini üstlenerek; sinema, televizyon ve ekran medyası için gerekli olan benzersiz oyunculuk becerileri ve tekniklerinde öğrencilerin beceri kazanmasına yardım etmektedirler.

Öğrencilerin kamera önü oyunculuk eğitiminde, oyunculuk sanatını etkileyen paradoksal unsurlardan ve oyunculuğu kendi başına bir sanatsal disiplin olarak nitelendiren ilk düşünür olan Diderot'nun görüşlerinden hareketle çeşitli yöntemler ortaya koyan, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht ve Jerzy Grotowski'nin oyunculuğa yaklaşımları önem kazanır. Bu teknikler ve ayrıca yeni geliştirilen teknikler, öğrencilere kapsamlı, dinamik ve çok yönlü uygulama sağlar.

ABSTRACT

In parallel with the developing technology, the entertainment industry has undergone a major change from the theater actor to the on-screen images. In this respect, both state schools and private schools are helping students to acquire unique skills and techniques in acting required for cinema, television and screen media by undertaking the education of students.

Regarding the on-camera acting training of the students, approaches of Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht and Jerzy Grotowski on acting, who developed several methods based on both the paradoxical factors that affects the art of acting, and the ideas of Diderot, who was the first philosopher that described acting as an art discipline, gains importance. These techniques as well as newly developed techniques provide students with comprehensive, dynamic and versatile practice.

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı hazırlamamın temel nedeni, günümüzde giderek karmaşık duruma gelen oyunculuk sanatı ve bu sanat aracılığı ile maddi kazanç sağlama ikilemi olmaktadır.

Doğal olarak, oyunculuk sorunlarına eğilmeden önce, konuya açıklık getirmek için oyunculuğun kökeni ve tarihsel gelişimini incelemek gerekir. “Oyunculuk” kavramının ilk düşündürdüğü, oyuncunun nerede ve hangi oyunda rol aldığından çok, izleyicide yarattığı etkinin önemli olduğu söylenebilir. İzleyici, karşısında rolünü oynayan sanatçıya bu ismi yakıştırmıştır.

Oyunculuk, kavram olarak temelde aynı olsa da, zaman içerisinde kendine farklı alt kümeler yaratmış ve yaratmayı da sürdürecektir gibi görünüyor. Bu temel ilkenin en belirgin ayrımcılığı, iki farklı oyunculuğu tiyatro ve sinema olarak ortaya koymuştur. Bu çalışmada, bu iki sanat dalındaki oyuncuların karşılaştırılması anlamsız olduğu için yapılmayacaktır. Yalnızca irdelenen ve sorgulanan, yeni geliştirilen yöntemlerle oyunculuğun içinde bulunduğu durum yer alacak ve bu durumun hem olumlu hem de olumsuz yönleri araştırılıp, sunulacaktır.

Uzun süredir zihnimi meşgul eden ve hep düşünce ortamında tartıştığım bu konuyu, tez konusu olarak incelemek, benim için bir şans olmuştur. Aslında çok genel olan bu konu, dünyada da var olan bir oyunculuk yöntem sorunu haline gelmiştir; yalnızca gelişmiş batı toplumları, işin zorluklarına çözüm bulmakta daha başarılı olmaktadır. Sorun, bizim gibi geçiş sürecindeki ülkelerde daha belirgin ve sıkıntı verici durum göstermektedir. Konuyu bu doğrultuda ele alıp, ülkemizdeki durumu açısından incelemeyi daha uygun buldum ve bu yönde çalışmamı sürdürdüm.

Konuyu araştırmaya başladığım andan itibaren, ulaşmış olduğum kaynak kitaplarda ve okuduğum makalelerde sorularımın yanıtlarına kısmen ulaşmıştım. Kendi evremde gerçekleşen, doğru-yanlış oyunculuk eğitimi uygulama yöntemlerini masaya yatırıp çözüm yollarını araştırmaya koyuldum. Sonuçta, bu konu ile ilgi literatürdeki çeşitli örnekler ve yapmış olduğum röportajlarla (oyuncu eğitimi alanlarla ve oyunculuk eğitimi verenlerle) sorunu aydınlatmaya çalıştım.

Konuyu araştırmaya başladığım andan itibaren, ulaşmış olduğum kaynak kitaplarda ve okuduğum makalelerde sorularımın yanıtlarına kısmen ulaşmış olsam da, kendi çevremde gerçekleşen, doğru-yanlış oyunculuk eğitimi uygulama yöntemlerini gözler önüne sergilemeye çalıştım. Sonuçta, bu konu ile ilgi literatürdeki çeşitli örnekler ve yapmış olduğum röportajlarla (oyuncu eğitimi alanlarla ve oyunculuk eğitimi verenlerle) sorunu aydınlatmaya çalıştım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ	x
TABLO LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM OYUNCULUK TARİHİ

1.1. Oyunculuk Tarihi.....	7
1.1.1. İnsanlık Tarihinde Oyunculuk Sanatı.....	7
1.1.2. İlkçağdan Günümüze Oyunculuk.....	8
1.2. Tiyatro Sanatı Ve Oyunculuk	11
1.2.1. Tiyatro Sanatının Doğuşu	12
1.2.2. Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Geliştirilmiş Kuramlar	14
1.2.2.1.Oyunculuk ve Paradoks.....	15
1.2.2.2.Stanislavski	17
1.2.2.3.Grotovski.....	22
1.2.2.4.Meyerhold	25
1.2.2.5.Brecht	29
1.3. Sinemada Oyuncu	34
1.3.1. Gerçeklik İllüzyonu.....	35
1.3.2. Sinematografik Anlatım	40

1.3.3. Sinema Oyunculuğunda Anlatım Teknikleri	43
--	----

1.4. Tiyatro Ve Sinema Oyunculuğunun Karşılaştırılması	47
--	----

2. BÖLÜM

SİNEMA VE TV OYUNCULUĞU

(Kamera Önü Oyunculuk)

2.1. Sinema Ve Tv Oyunculuğu (Kamera Önü Oyunculuk)	51
---	----

2.1.1. Sinema Oyunculuğu Eğitimi	52
--	----

2.1.2. TV Oyunculuğu Eğitimi.....	55
-----------------------------------	----

2.1.3. Oyuncu Koçluğu Nedir	57
-----------------------------------	----

2.1.4. Oyuncu Koçluğu Uygulama Metodları	59
--	----

2.2. Sinema Ve Tv Oyunculuğu Üzerine Röportajlar	68
--	----

(Yönetmen-Oyuncu Koçu ve Oyuncular)

3. BÖLÜM

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ DEĞERLENDİRMESİ

3. Kamera Önü Oyunculuk Eğitimi Değerlendirmesi	98
---	----

SONUÇ	113
-------------	-----

KAYNAKÇA	121
----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Sistem Yapılanması (J. D. Zapata & J. Greer, 1999)	65
---	----



TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Tiyatro Oyunculuğu İle Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım	48
Tablo 2. Oyunculuk İçin Önemli Bilgiler	53
Tablo 3. Oyuncu Koçluğu ve Rol İlişkisi.....	62
Tablo 4. Kamera Önü Oyunculuğu Eğitimi Veren Okullar	109



GİRİŞ

Felsefe ve kuramcı Roland Barthes, “Hikaye; her zaman, her yerde, her toplumda vardır. Hikaye anlatımı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar”.(R.Barthes, 1977:79) ifadesiyle; oyun, oyunculuk ve hikaye anlatımının derin tarihteki başlangıcına dikkat çeker. Barthes, hikâye anlatmanın “hemen orada” (G. Mclver, 2017 : 17) olduğu sonucuna varır. O, yaşamın bir parçasıdır.

Hole ve Flannery, “Yeryüzünde hiçbir grup, zamanlarının çoğunu oyunlarla, sohbetle ve dinlenmekle geçiren toplayıcılar kadar boş zamana sahip olamaz” (F. Hole & K. Flannery, 1963 : 201) şeklinde, tarım öncesi uygarlıkların yaşam felsefelerini dile getirmişlerdir.

Günümüz avcı-toplayıcıları olan Orta Afrika Mbuti Pigmeleri üzerinde araştırmalar yapan Duffy,

“Yüzlerce yıldır yörelerindeki köylü-çiftçilerle ve kısmen de, hükümet yetkilileri ve misyonerlerle kuşaklar boyu girdikleri ilişkilerle bir kültürleşme süreci yaşadıklarını belirtmektedir”. (K. Duffy , 1984)

Yine de, otantik bir yaşama yönelik güdünün, çağlar boyunca varlığını sürdürebildiği görülüyor. Duffy şu şekilde devam eder;

“Toprağın, barınmanın ve yiyeceklerin bedava olduğu, liderlerin, patronların, politikanın, örgütlü suçun, vergilerin ve kanunların olmadığı bir yaşam tarzı düşleyin. Buna, zengin ve yoksul insanların olmadığı, mutluluğun maddi varlıkların birikimi anlamına gelmediği, her şeyin paylaşıldığı bir toplumun üyesi olmanın yararlarını ekleyin”. (K. Duffy , 1984)

Mbutiler ne herhangi bir hayvanı evcilleştirmiş, ne de ekin ekmişlerdir. Duffy'nin değerlendirmesine göre, “Mbutiler, iki insan arasındaki her türlü şiddet biçimini büyük bir tiksinti ve nefretle karşılarlar ve bu şiddeti asla danslarında ve oyunlarında temsil etmezler.” (K. Duffy , 1984)

Uygulamada avcı-toplayıcı yaşama karşılık gelen genelleşmiş antik bir Cennet Bahçesi'ne duyulan özlemlerde, tüm ırklarda ve tüm ilk toplumlarda izine rastlanılan büyü etkinlikleriyle karşılaşılır. Zamana dayalı teknolojik tarzlarda olduğu gibi, bu etkinliklerde de dikkat çekici olgu, “Doğanın olağan düzenliliğini yeniden sağlamayı” (A. Gehlen, 1980 : 13) amaçlayan zaman karşıtı bir müdahaledir. Böylece

“Asıl vurgulanması gereken olgu, doğanın süreçlerinin aşılması değil, bu süreçlerdeki düzenliliğe ilk insanlar tarafından gösterilen ilgidir. Büyünün bir diğer boyutu da, tüm canlı varlıklar arasındaki akrabalığı en yüce değer olarak gören totemciliktir; büyü ve onun totemsel çerçevesine göre, doğaya katılım her şeyin temelidir.” (J. Zerzan, 2013: 48)

Frazer, “Gerçek totemcilikte, totem [ata, koruyucu], asla bir tanrı değildir ve ona hiçbir zaman tapılmamaktadır” (E. Kahler, 1943: 44) ifadesiyle, totemin yalnızca doğanın özüne ulaşmanın bir aracı olduğunu vurgular. Katılımdan dine, doğa ile özdeşleşmeden dışsallaşmış tanrı tapıncına doğru atılan adım, zamanı doğuran yabancılaşma sürecini oluşturur. Ratschow, “Büyünün çöküşünden ve onun yerine dinin geçirilmesinden, bu can alıcı ilişkiyi sağlayan tarihsel bilincin yükselişini sorumlu tutmuştur” (A.E. Jensen, 1963: 31) Durkheim da, bu anlayış doğrultusunda, zamanı “Dinsel düşüncenin bir ürünü” (E. Durkheim, 1965: 22) olarak değerlendirmiştir. Eliade, artık iyice belirgin duruma gelen bu ayrışmayı görmüş ve onu sosyal yaşamla ilişkilendirmiştir;

“En mantıksız efsaneler ve ritüeller, Tanrı ve Tanrıçaların hemen hemen tüm çeşitleri, Atalar, maskeler, gizli topluluklar, tapınaklar, papazlıklar ve benzerleri; tüm bunlar, toplayıcılık ve oyun tarzı avcılık aşamasının ötesine geçen kültürlerde ortaya çıkmaktadır. . . “. (M. Eliade, 1968: 95-96)

Beckett’ın “Godot’yu Beklerken” adlı oyunundaki iki önemli karakter, bir ziyaretçiye ağırladıktan sonra, karakterlerden biri şöyle iç çeker; “Eh, en azından zamanın geçmesine yardımcı oldu”. Diğer karakter şu cevabı verir; “Saçmalıyorsun, zaman zaten geçecekti” (S. Beckett, 1954: 32). Modern yaşamın ürkütücü dehşeti bu yavan diyalogdan bile anlaşılabilir. Artık bir metaya dönüşmüş olan zaman, günümüzde, esaret altına aldığı

bireylerden gayet bağımsız bir şekilde var olan, son derece baskıcı bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oyunculuk sanatı, zamanı; görmezden gelinecek, savaşılabilecek bir güçten çok; onunla beraber hareket edilecek bir olgu olarak ele alır. Bu sanatı gerçekleştiren oyuncular; izleyicilere sosyal yaşamın; alan, aktör, etkinlik, nesne, davranış, durum, zaman, amaç ve duygular gibi özellikleri aracılığı ile ayna tutmaktadırlar.(J.P. Spradley, 2016: 78) Böylece, insanlar için en iyi yaşam tarzının oluşturulmasında yardımcı olmaktadır.

Oyunculuk sanatı ile ilgili çalışmalar, çok yönlü yapısıyla bazen disiplinler dışı, zaman zaman disiplinler arası, disiplinler ötesi, hatta disiplinler karşıtı olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Çalışmamızın ana sorunu araştırmamızın akışını belirleyecek olan yöntemlerimizin seçimi ile konuya bakış perspektifimizin çok geniş olması dolayısıyla sınırlandırılması olmuştur. Sinema ve oyuncu kavramları üzerinde pek çok tanımlamanın varlığı ise, çalışmamızın hem daha geniş boyutlu olarak ele alınarak tartışılmasına neden olurken, çalışmamızı bu geniş boyut içinde belirli bir çerçeve içine oturtmanın ve bu çerçeveyi oluştururken belirli bir dengenin kurulmasının zorlukları ile sorumluluklarını da beraberinde getirmiştir. Yapmak istediğimiz araştırma kültürel incelemeler alanına yönelik olması dolayısıyla akademik bir analiz yetisi gerektirmekte, bu bağlamda da sık sık akademik analiz süreci bakımından çalışmamızın sürecinin daha uzun bir zaman dilimine gereksinimi olmaktadır. Yapmış olduğumuz araştırma kültürel çalışmalar konsepti altında olduğu için, günlük yaşamsal tüm olguları, günlük yaşam içindeki tüm olgularla bağdaştırarak açıklamaya çalışması yönünde bir anlayışı benimsemek durumunda kalmıştır.

Gerçekleştirmiş olduğumuz çalışma, oyunculuk eğitimi konusunda ve bunu sağlayacak yöntemler üzerine olunca, araştırmamızın da genel yöntemini belirlemek ana sorunumuz olmuştur. Bu bağlamda tiyatro ve sinema oyunculuğu üzerine geliştirilmiş kavramlar üzerinde yoğunlaştık. Araştırma yöntem ve tekniklerinden tümünden gelim veya

tüme varım yöntemlerinin hangisinin bizi sonuca ulaştırabileceği konusunda, bulgularımızdan yola çıktık. Şöyle ki: Bilimsel bir konunun açıklanması için, konunun açıklanması yönünde “tümden gelim” diğer bir söylem ile araştırma konusunun tümüne toplu olarak bir bakış ile diğer öğeleri açıklamaya yönelik yaklaşım olarak belirlenir. Biz bu yöntemi konumuza çok uygun bulmadık. “Tüme varım” araştırma konusunun öğelerini baz alarak, konunun kendisini parçalardan bütüne ulaşabilecek şekilde açıklamak olarak ifade edilebilir. Bizim araştırmamızda, “tüme varım” parçadan bütüne ulaşma yönünde bize rehberlik etmiş durumdadır. Örneğin, Oyunculuk ve Paradoks; Stanislavski, Grotovski, Meyerhold, Brech özelinde incelenip bir genellemeye varılmak üzere bu sanatçıların verileri sunulmuştur. Böylece, evrensel olan örneklerin tek tek sunumuyla, yerelliği de kapsayan oyunculuk ile oyunculuk yetisinin olgun düzeyde gerçekleştirilebilme problemleri ortaya konulmuştur.

1. BÖLÜM

OYUNCULUK TARİHİ

1. BÖLÜM OYUNCULUK TARİHİ

1.1.Oyunculuk Tarihi

Sanat eseri, içeriği ve ona biçim veren yönü ile yaratıcısının eklediklerinin bir sentezidir. Roland Barthes, “Kurgu her türlü yaratının ta kendisidir”, ifadesiyle, kurgulamada yaratının önemini vurgular. Sanatın varoluşundan bu yana “kopya”, “taklit”, “olanı vermek”, “resmetmek” gibi kimi kavramlar yoluyla tartışma konusu edildiği kadar, sanatın verilmek istenenin ta kendisi değil de yeniden yorumlama ve bu yorumun nasıl yansıtıldığına ilişkin oluşturduğu bir araştırma alanı olduğuna da tanık oluyoruz. Belki de gerçekçi anlayışın bire bir sunma önyargısına karşılık, karşı gerçekçilerin ortaya çıkışıyla birlikte modern, özellikle de modern sonrası gelişimde Barthes’ın da değindiği “kurgulama” önem kazanmıştır. Burada Aristoteles’in, Sanatın olanı değil, olması gerekeni vermesi” konusundaki uyarısının temelinde de sanatın, sanatçının katkısıyla vardığı nokta önem kazanır (H. Nutku, 2001: 9)

1.1.1. İnsanlık Tarihinde Oyunculuk Sanatı

Tiyatro olgusunun insan yaşamındaki yerini doğru bir şekilde saptayabilmek için, öncelikle bu sanat dalının toplumdaki görevini net olarak ortaya koymak gerekir. Çünkü tiyatro, insanların tek tek değil, topluca bir arada katıldıkları bir anlatım aracıdır. Tiyatro sanatı, bu yönüyle edebiyat türlerinden daha değişik özellikleri içerir. Tiyatro; yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların; onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdan kaynaklanmaktadır. İkel insanların avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura, sel baskınına karşı kurdukları evler, ısınmak için kestikleri ağaçlar, suyu geçmek için yaptıkları sallar, ağaca tırmanmak için ördükleri saz ipler onların doğaya sağladıkları üstünlüğü getirir. Bunun bilincindeki ilkel insan; bu bilgisini de bazı hareketler yaparak, sesler çıkararak topluca değerlendirir. Doğanın sürekli bir şekilde insan yaşamını etki altında tutmasına karşı, insan da doğal olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider. Bu üstünlük de, ilkel

insanın birlikte düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlarla anlatı olarak ortaya çıkar. Bu ilkel oyunlar giderek daha belirgin ve düzenli bir durum göstererek, birer ritüel, yani dinsel tören aşamasına doğru gelişir. Bir yandan da, insanların vakit geçirmek, eğlenmek için buldukları topluluk oyunlarından; homo ludens, yani “oynayan insan” doğar. Dinsel tören, insanın doğayla çatışmasını sembolize ederken, homo ludens'i ortaya çıkaran topluluk oyunları, insanın insanla çatışmasını işler ve din dışı bir kaynağa sahiptir. Dinsel törenin düzenindeki özellikler, insan organizmasının çalışma niteliklerine bağlı olarak var olur. Homo ludens de bu özelliklerle yaratıcı olur. Örneğin, insanın soluk alıp vermesi, kan dolaşımı, sinir sistemi, onun gövdesel hareketlerini düzenlerken; onun duyuları da (cinsel itki, tat, koku, ışık ve renk, dokunma, işitme) bu gövdesel hareketlere kendine özgü ayrıntıları ve anlatımı sağlayan kaynaklar olur. Bundan da, insanın doğaya üstünlük sağlamasına yarayan büyü'nün özü ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, ilkel insan, bu topluca ortaya çıkardığı anlatım biçimindeki iki kaynaktan hareket etmektedir:

- Güncel olan bir olayı yansıtan, anlatım biçimini düzenleyen **konu**,
- Bu konunun, yaşamın evrensel değerlerini ortaya çıkaran, **insanla ilgili büyü yanı**.

Bu ilkel insanın dinsel törenlerinde ve homo ludens ile var olan mimus'ta (açık hava gösterisi) önceden saptanmış ya da yazılmış bir metin bulunmazken, güncelliği olan bir konunun insanın kendi organizmasının olanakları içinde değerlendirilmesi yer alır. Bu bağlamda, tiyatro olgusunun kaynağında oyun, metin olmadan var olmuştur. Özetle, tiyatro olgusu metinden önce yaşamaya başlamıştır (Ö. Nutku, 2017).

1.1.2. İlkçağdan Günümüze Oyunculuk

Oyunculuk sanatı, başlangıcından itibaren birçok açıdan gelişmiştir ve değişimini günümüzde de sürdürmektedir (S. Pireddu, 2015 : 95)

Yazılı kaynaklara göre, oyunculuk, MÖ 6. yüzyılda Yunanistan'da başlamış; Yunan trajik oyuncu Thespis de, mesleğin kurucusu olarak kabul edilmiştir (P.W. Buckham, 1827). Bu nedenle, bugüne kadar oyuncular (özellikle tiyatro) ve drama ile

tiyatroya ilişkin konular “thespian” olarak adlandırılmaktadır.¹ Yunan düşünürü Aristoteles, oyunculuğu, “çeşitli duyuları ifade etmek için, sesi doğru yönetmek” olarak tanımlamış ve doğuştan öğretilmeyen doğal bir yetenek olduğunu ifade etmiştir. Oyunculuğa ait ele geçen belgelerde, Aeschylus, Euripides ve Sophocles tarafından yazılmış birkaç antik Yunan oyunu bulunmaktadır ve günümüz tiyatrolarında hala gösterimdedir (P.W. Buckham, 1827).

Günümüz tiyatrosunun incelikleri, oyunun sergilendiği büyük tiyatrolar nedeniyle, erken Yunan tiyatrosunda mümkün değildi. Çoğunlukla büyük ölçüde pamukla doldurulmuş giysilerden ve yapay phalluslardan oluşan, ayrıntılı kıyafetler giyilirdi (M.L. Hart, 2010).

Oyunculuk, Roma Hristiyan yönetimi sırasında azalmaya başladı, bir sanat ve ayin tiyatrosu olarak, Ortaçağ boyunca uygulanmaya başladı. Gelenek, şehir fuarlarında kalabalığı eğlendiren hokkabazlar, akrobatlar ve mimesler ve hareketle canlı tutuldu; kilisede gerçekleştirilen dini drama aracılığıyla aktörlerin ses uyumu (entonasyon) ustalık kazanmaya başladı (L. Faulkner, 2017).

Geç cumhuriyetin en ünlü oyuncusu Quintus Roscius Gallus'du (M.Ö. 126 – M.Ö. 62). Roscius, yalnızca doğuştan özgür bir vatandaş değil, aynı zamanda görece iyi bir aileden de gelmekteydi. Roscius, komedide mükemmelleşti ve şöhreti onun adının mükemmelliğini belirtmek için kullanıldı. İnsanlar, yalnızca doğanın bir armağanı olmayıp, uygulamayla geliştirilmiş olan hareketlerinin zarafetine de hayran kalmışlardır (W.J. Slater, 1996: 36).

Oyunculuk tarihi, XVI. yüzyılda büyük bir sıçrama yapmış, bu dönemde modern profesyonel oyunculuk İtalyan komedisi ile ortaya çıkmaya başlamıştır. William Shakespeare, belki de bu tarz oyun yazarlığının en yetkin - ve kesinlikle en iyi bilinenidir. Restorasyon döneminde pek çok profesyonel aktör, doğal yetenekleri ve stilleri ile

¹ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/thespian> (e.t. 27.06.2017)

ünlüdür; ancak, XVIII. yüzyılda oyunculüğün amatör bir uğraştan çok, ciddi bir meslek sayıldığı zamana kadar fazla dikkate alınmamıştır.

Avlu (court) tiyatroları, sadece izleyicilerinin doğasında değil, ancak aktörlerine verdikleri statüde ve sundukları tiyatro deneyimlerinin öneminde de her zaman kamu tiyatrolarından radikal olarak farklıydı.

Rönesans Avrupa Dünyası (ve aslında çeşitli derecelerde üç yüzyıl sonra) toplumlarında, aktörler, geleneksel olarak yoldaşlar olarak görülüyordu; bu, dilenciler ve soygunculardan bir adım öndeydi. Aynı oyuncular, “Avlu Dünyası”nda, beylerin, kralların, kraliçelerin adamları haline geldiler.

James Burbage, tiyatrosunu 1576'da Londra'nın dışında inşa etmişti; bu, Roma döneminden sonra Avrupa'da ilk ya da ikinci kalıcı tiyatro idi ve hem önceliği hem de benzersizliği kendi adında belirtilmişti: Tiyatro.² Oyunculuk mesleği için, toplumsal saygınlığa doğru önemli bir hareketti; kuşkusuz ki, Burbage'ın ana motivasyonu maddi idi; ancak yan etkileri saygınlık veya güvenliği içermekteydi. Bundan önce, tiyatro kavramı, yer hissi bulamamıştı. Bir tiyatro bir bina değildi, bir grup aktör ve bir izleyici idi; tiyatro, performans için seçilen herhangi bir yerdi. Oyun sona erdiğinde; salon veya avlu veya ziyafet salonu, tiyatro olmayı bırakıyordu (S. Orgel, 1975: pp.2-3).

XVIII. yüzyılın ortalarında, Charles Macklin ve öğrencisi David Garrick; yeni, doğalcı bir oyun tarzı sunmaya başladı ve Avrupa'da yeni hareketler başladı. XVIII. yüzyılın en büyük aktör yönetmeni David Garrick, Shakespeare'in birçok oyununda başrol oynamıştır. Hayranları, Garrick'in performanslarının, oyun metnini, bilimsel editörlerin yorumlarından daha iyi aydınlattığını iddia etmişlerdir. Shakespeare'in yaşayan temsilcisi ve en iyi tercümanı olarak ünlemesi o kadar yüksekti ki, o günün en Shakespeare'iyile ilgili projelerde, en azından Stratford'daki jübilede yer almıştır (V. Cunningham, 2008).

² 1550'den önce Ferrara'da bazı türde daimi bir tiyatro yapısına atıfta bulunuluyor. Bkz. A. d'Ancona. **Origini del Theatro Italiano**. Turin, 1891, 2:137

Oyunculuk tarihi geliştikçe; oyuncunun eski, ilgisiz oyun tarzı XX. yüzyılın başlarına kadar tamamen ortadan kalkmadı; bu zamanda birçok popüler oyuncu, çoğu modern izleyiciye göre aşırı duygusal (histrionik) görünüyordu (Pireddu, 2015: 96).

Değişen zamanlar, zevkler ve kültürler, geçmişin boğucu ve yoğun oyunculuk stillerinden uzaklaştı (1874'de Meiningen Oyuncuları tarafından belirlenen standartlarla) ve aktörün mutlak psikolojik tanımlama için çabaladığı yeni, doğalcı bir oyun tarzı, - Rus yönetmen Konstantin Stanislavski tarafından sunulan Stanislavski yöntemi – oynadığı karakterle ortaya çıktı. Bu yöntem, Grup Tiyatrosu (Group Theatre) tarafından ve daha sonra Lee Strasberg tarafından, Marlon Brando gibi yetenekli doğalcı aktörlerin nesli tarafından üretildi.

Sinema filmi ve televizyonun ortaya çıkması, aktör ve aktrisler için bir dizi fırsat ve benzersiz şöhret sunmaya başladı ve oyunculuk sanatını sonsuza kadar değiştirmeye başladı. XX. yüzyılın başlarında Akademi Ödülleri (Academy Awards) verilmeye başlandı ve sonuçta, oyunculuk mesleği övgüye değer ve otantik bir meslek olarak tanındı (Pireddu, 2015: 97).

1.2.Tiyatro Sanatı Ve Oyunculuk

Tiyatro, birlikte yaratma ve topluca katılma başarısı ile bir yapıt ortaya çıkarabilir. Burada birçok güç ve bu güçlerin yeteneği söz konusudur. Oyun yazarının yapıtını tamamlayabilmesi için çok sayıda sanatçıya ve teknik elemana gereksinim vardır. Tiyatro olgusunun yaratımında; oyun yazarının yanı sıra; dramaturg, yönetmen, oyuncular, dekor ve kostüm sanatçıları, ışıklama uzmanı, besteciler, dansçılar, çalgıcılar, fotoğrafçılar, sahne ve sahne gerisi teknik adamları gibi uzmanlar katkıda bulunur. Ancak tiyatro yapıtının tamamlanmasında bunlar da yeterli olmamaktadır. Tiyatro yapıtının doğması, yaşaması ve soluk alabilmesi için, yüzlerce akla, yüzlerce duyuya ve yüzlerce anlayışa ve algılama yeteneğine seslenebilmesi zorunludur. Tiyatro olgusu ancak izleyicinin tepkisi ile gerçekleşebilir.

Ancak, tiyatronun görevi, izleyiciye olan tek yanlı bir iletimle de tamamlanamaz. Tiyatronun bir yarım küresi olan sahne ile öteki yarım küresi olan izleyici arasında karşılıklı bir etki-tepki bağı etkin olarak kurulmuş olmalıdır. Bu etkin etki-tepki bağı ise, izleyicinin yaşamına bir katkıda bulunmakla anlam kazanır (Ö. Nutku, 2017).

1.2.1. Tiyatro Sanatının Doğuşu

Tiyatro sanatının kökeninin ritüel olması, akademik çevrelerde çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Bu, sıradan, tarihsel ve antropolojik metodolojinin bir kombinasyonunu uygulayarak bilimsel temelleri daha önceki kararlara ödünç vermeye çalışan Cambridge Okulu'ndaki tiyatroya benzersiz bir yaklaşımın etkisini yansıtır. Arthur W. Pickard-Cambridge tarafından uzun yıllardır gözden düşülmüş olmasına rağmen, Cambridge Okulu'nun etkisi sonraki kuramlarda açıkça görülebilmektedir. Önemli akademisyenler, yöntemlerinden bazılarını reddetmelerine rağmen, Batı tiyatrosunun ve tiyatronun ritüel kökeni olarak ele alınmasını hala açıklamaktadırlar. Dahası, bazı tiyatro araştırmacıları, dini pratikleri ötesinde "ritüel" kavramını genişleten yeni antropolojinin etkisi altında, ritüel ve tiyatro arasında daha da köklü bir ilişkiyi gerektiren modeller geliştirmişlerdir (E. Rozik, 2005: 3).

Ritüel kaynaklı teorinin kalıcı etkisi, çoğunlukla tiyatro tarihi üzerine yazılan kitaplara yansdı. Örneğin, Phyllis Hartnoll'un *A Concise History of the Theatre* adlı kitabında (1971): “Tiyatronun kökenleri geçmişe, ilk toplulukların dinsel törenlerine uzanıyor. İnsanlık tarihi boyunca, bir Tanrı onuruna; hayvan derileri giymiş papazlar ve ibadet edenler tarafından gerçekleştirilen; doğumu, ölümü ve dirilişi betimleyen şarkı ve dansların izleri bulunabilir”. Jack Mitchley ve Peter Spalding'in *Five Thousand Years of Theatre* adlı kitabında (1982): “Tiyatro ritüelde başladı. Ritüelin etkili olabilmesi için tekniğe gereksinimi vardı. Tiyatro sanatçısı tekniği kendi yararı için uygulamaya başladığında, ritüel bir sanat haline geldi. Bir sanat haline geldiğinde, işlevinin tamamen ritüel olduğu zamanlarda olduğu gibi aynı kaldı. Başlıca etken, kostümlü oyuncu ve onun becerileridir”. Oscar G. Brockett, *The Theatre'da* (1991), ritüel-tiyatro ilişkisinin son antropolojik araştırmanın etkisi altında tekrar gözden geçirildiğini ve tiyatro artık “daha

doğrusu ritüel ve tiyatro, aynı unsurların aynı toplumda farklı işlevler için kullanılabileceği birlikte var olma biçimleri olarak görüldüğünden, zorunlu olarak ritüel kaynaklı” olarak ele alındığını ifade eder. Bununla birlikte, onun yaygın olarak kullandığı *History of the Theatre*, ritüel kökeni hala meşru bir teori olarak görmektedir (O.G. Brockett, 1999: 16).

Rozik, ritüelin ve tiyatronun, varoluşun farklı düzeylerinde ontolojik olarak farklı kültür varlıkları olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, ritüel, gerçek dünyada bir hareket biçimi olduğu halde; tiyatro, aracı bir türdür (yani belirli bir belirti ve iletişim sistemi). Ritüel, gerçek dünyada bir eylem şekli olduğu halde; tiyatro, bir çeşit orta şeklidir (diğer bir deyişle, belli bir ifade ve iletişim sistemi). Bu ikili, ontolojik farklarından dolayı, bir karşıtlık oluşturmaz. Ritüel ve tiyatro birbirinden bağımsızdır: tören de dahil olmak üzere farklı medya kullanabilir; ve tiyatro ritüelleri tanımlayabilir veya tanımlayamaz. Tiyatro kurgusal ritüeller bile oluşturabilir (Rozik, 2005: 4).

Dinsel eylem tarzı olarak "ritüel" tanımlarının gerekçeleri üzerine farklı gelenek türleri arasında ayırım yapma zorluğu, ritüelin farklı eylem biçimlerinin bir fonksiyonu ya da yönü olarak gören alternatif bir paradigmanın gelişimini tetiklemiştir (Bell, 1992: 72). Rozik, bu işlevleri ve ritüel yönlerini başlangıçta antropolojik bağlamında ve sonunda tiyatro kökeniyle ilgili olarak tartışır. Tiyatro kaynaklı odak teorilerinin çoğu, kendi içinde din üzerinde değil, dinsel ritüel uygulamalar üzerine odaklanır (Rozik, 2005: 5).

Avustralyalı yazar Roger Sandall, evrimci görüş doğrultusunda, hikaye anlatımının yaklaşık dil kadar yaşlı olduğunu; bu avcılık ve toplayıcılık uğraşları ve aksiliklerinin, binlerce yıldır kamp ateşlerinin etrafında okunmuş olabileceğini belirtir. Herhangi bir hayal gücü hikayecisi, onları daha ilginç hale getirmek için bazı sahneleri "harekete geçirir"; ilk önce bu soloyu farklı boyutlarda bir izleyici önünde yapar ve histrionik rol arttıkça, günlük olarak "olduğu gibi" tanımlayıcı dünyası ile kurgu ve efsanenin "sanki" yaratıcı dünyası arasındaki bir bölüm daha fazla tanınır. Böylece, dört unsurdan oluşan bir paket ortaya çıkar: hikaye, mimesis, aktör ve izleyici. "Sanki" dünyasında ortaya çıkan bir farkındalık, kısa süre sonra olayları yalnızca çok uzun boylu

hikayelerin anlatıldığı bölümlere dek sürdürmenin çok ötesine geçerek, gündelik gerçekliğin beklenmediği dramada tasvir edilir.³

1.2.2. Tiyatro Oyunculuğu Üzerine Geliştirilmiş Kuramlar

Oyunculuk doğal görünen bir insan faaliyetidir ve bazen sanat olarak tanınması zor olabilir. Rol-oyunama, Toplum Kavramı'na özgüdür. Bebek, bir insan bireyi olma sürecinde, bir rol oynamayı öğrenir; anne ve babası ile ilişkilerinde kendi kimliğini tanımlamak için içgüdüsel olarak taklidi kullanır ve provayı içeren bir süreçte kendi kendine bir bilinç geliştirir ve ilkel bir aile tiyatrosu yürürlüğe girer. Kendilik ve diğeri arasındaki ayrım bilinci, taklit etmenin mümkün olduğu bir farkındalık ile eşzamanlıdır. Çocuk kasıtlı eylemler gerçekleştirmeyi öğrendiğinde, oynamayı öğrenir (R. Gordon, 2006: 1).

Tiyatro-yapma etkinliğinin bir türü, çoğu kültürde ortaktır; ancak, eylemin davranışı iki farklı anlam taşır. Bu anlamlar tamamlayıcıdır ve bazı açılardan örtüşmektedir. Bir anlamda, oyunculuk, yapmayı (yani, gerçek dünyadaki eylemi) simgelemektedir; İkincil anlamda, genellikle maske veya kıyafet giyerek belirtilebilecek bir rol varsayılarak yapmak gibi davranma (yani sembolik eylem) anlamına gelir. Neredeyse tüm toplumlarda, sembolik eylem anlamında hareket etmek, sadece tiyatro gibi değil, aynı zamanda toplumun kendi kimliğini tanımladığı ve tanıtıldığı dini ve laik olan ritüellerde ve törenlerde önemli bir işleve sahiptir. Her birey birden fazla sosyal rolü oynar. Sosyal rol yapma, kendiliğinden bir insan faaliyetidir. Çocuklar, oyun oynayarak, bu anlamda hareket etmeyi öğrenirler. Bu gibi içgüdüsel rol oynama yeteneği, bir sanat olarak hareket etme gelişiminin temelini oluşturur. Yapma duygusu içinde davranmak, dolayısıyla taklit etme davranışı ile yakından ilintilidir. Yapma ve yapar gibi görünmek (maksatlı eylem ve oyun oynama) çoğunlukla ayırt edilemez görünse de, çocuğun zaten bir türden diğerini ayırmak için ince bir kabiliyeti vardır.

Oyunculuk öğrencisi ve öğretmeni için, bir insan işlevi olarak oyunculuğun görünür “doğallığı”, hem bir nimet hem de bir sorundur. Çoğu amatör, taklit olarak

³ R. Sandall, “The Origins of Theatre”, <http://www.rogersandall.com/theatrical-origins/> (e.t. 29.06.2017)

sezgisel bir yeteneğe sahip oldukları için, oynayabileceklerini varsayar. Her ne kadar bu doğru olsa da, sanat olarak oyunculuk, performans gerektirir. Sanatçının sanatını bilinçli bir temsil biçimi olarak gerçekleştirmede, mimetik rol yapma spontan etkinliği ile mola vermesini ister. Oyunculuk, sanatsal etkinlik kazanmak için, yaşanmış deneyim bağlamından kaldırılmalı ve sosyal rol oynama davranışsal repertuarının çoğunu kullanabilirken bile, tiyatro yapımının sanatsal sürecinin bir parçası olarak görülmelidir.

Bütün tiyatro performansı, bir sanatçının vücudunu sanal bir bedeni temsil etmek için kullandığı varsayımından hareketle başlar. Aktörün sanal bir beden yaratması, oyun alanı olarak tanımlanan gerçek bir yeri, sanal bir yere dönüştürür. Gerçek zaman, performans süresi boyunca, sanal zamana dönüştürülür. Aktör için oyunculuğun merkezi paradoksu, daima gerçek vücudunun sanal bir bedeni temsil etmek için kullanıldığı şekildedir. Kullanılan estetik form ne olursa olsun, ya da performans yapanın anlayışının soyut olması ne olursa olsun, aktörün vücudu her zaman çeşitli ve gösterişli şekillere sahip bir enstrüman olarak yetiştirilmelidir. Tüm oyunculuk teorileri bu noktadan başlar; ancak, her biri “neyi” temsil etmeyi amaçladığı ve “hangi amaçla” temsil edilmeye çalışıldığına göre farklı bir çözüm önerir (Gordon, 2006: 2).

1.2.2.1. Oyunculuk ve Paradoks

Epik tiyatro kuramının temelini oluşturan “özdeşlemenin” yadsınması, Fransız düşünür Denis Diderot’a dayanır. Diderot, 1777-1778 yıllarında son biçimini alan, günümüzde de başvuru kaynağı olan, “Oyuncuya İlişkin Paradoks” adlı denemesinde, akılcı bir estetiği savunur. Diderot’ya göre, oyuncunun rolünün üstesinden başarıyla gelebilmesi, coşkuların gücüne değil, metnin ve mimiklerin iyi incelenip, özümsemesine bağlıdır. Duygular ve coşkular, büyük bir oyuncu için ancak çalışma konusu olabilir. Kendini duygularına aşırı kaptıran kişinin, yani *kötü oyuncunun* gözyaşları yürekten; *iyi oyuncunun* gözyaşları ise, kafadan kaynaklanır. Rolünün bilincinde olan oyuncu, sahneye adım attığı andan başlayarak *ikileşebilmeli*, yani biri kendisi, biri de sahnede canlandırdığı kişi olmak üzere, ikiye bölünebilmelidir. Diderot’ya göre, kendini tümüyle duygularına kaptırmak, yaratıcı eylem içerisinde yeri olamayacak bir tutumdur.

Diderot'nun bu görüşleri, Brecht'in yanılsamaya karşı çıkan estetiğinin en önemli kaynaklarından biridir (A. Cemal, 2015: 289).

Diderot'nun oyunculuk hakkındaki dikkat çekici fikirleri, üç tane paradoks ile karşımıza çıkar:

- Bu paradoksların ilki, oyunculuğun özgürce tanımlanan oyun alanı içerisindeki kendiliğinden eylemi ile bu eylemin kurallı ve düzenli bir edime dönüştürülmesi arasında yaşanır. Bilinçaltı ve bilincin, kendiliğindenlik ve biçimsel disiplinin bu birlikteliği, tüm oyunculuk disiplinlerinin temel çıkış noktasını oluşturur.
- İkinci paradoks, oyunun kendi içinde bir gerçeklik ve amaç taşıyan, tekrar edilebilir niteliğiyle, gündelik yaşamın karmaşık yapısı arasında gerçekleşir. Oyuncunun 'sahne üstü benliği' ile 'gündelik benliği' arasındaki ilişkinin ve gündelik yaşama yönelik sanatsal tavrının netleştirilmesi doğrultusunda yapılacak tercihler, hem sahnelemede hem de oyunculukta ortaya konacak üslubun ve sergileme öncesi alıştırmaların önemli bir belirleyicisidir.
- Üçüncü paradoks ise, Diderot'un 'rol yapma paradoksu'dur. Oyuncu sahne üstünde kendisinden başka olan bir şeyi canlandırır, ancak bu başkalaşım tümünden kendinden vazgeçme ve rol kişiliğini yaşama biçiminde mi, yoksa role ayna tutan bir soğukkanlılıkla mı gerçekleştirilecektir?

Tiyatro ve oyunculuktaki modern anlayışlar, bu paradokslar ile yüzleşir. Öncelikle, Konstantin Sergeyeviç Stanislavski ve zaman içinde gerçekleştirdiği 'Sistem Oyuncusu' kuramı, ardından 60'lı yılların ünlü deneysel yönetmeni Jerzy Grotowski, konuyu geniş açıdan ele alırlar. Grotowski, 'Kutsal Oyuncu' kuramıyla, insanoğlunun özüne dönme çabasını ve tüm bunları paradokslar çerçevesinde değerlendirir. Üçüncü yönetmen ise, Stanislavski'nin bizzat kendisi tarafından kendi mirasçısı olarak gösterilen, ancak tamamen farklı bir duruşa ve yönetime sahip olan, 'Biyomekanik Oyuncu' kuramcısı Vsevolod Meyerhold'dur. Diderot'nun paradokslarıyla yüzleşen son yönetmen ise, diğerlerinden farklı olarak, oyunculukla ilgisi olmamasına rağmen adı XX. yüzyıla damgasını vurmuş olan 'Epik Oyuncu'lukla bir arada anılan Bertolt Brecht'tir.

Yabancılaştırma ses etkileri ve kendiliğindenlik, Piscator ile ilişkiler ve gözlemcilik, kuramı paradoksla karşılaştırmasıyla ele alınır.

Karaboğa'nın çalışmasında, tüm bunların sonucunda, özellikle yakın dönem tiyatro tarihinde dikkat çeken dört ünlü kuramcının yöntemleri derinlemesine işlenmiş, oyunculuk sanatının temelindeki paradoks ve ikilemlere yanıtlar aranmıştır (K. Karaboğa, 2005).

1.2.2.2. Stanislavski

Batı Avrupa tiyatro uygulayıcıları, XX. yüzyılın başından itibaren, oyunculuk sanatının gelişmesini sağlayacak model, sistem ve denenmiş teknikler oluşturabilecek bir nesnel oyunculuk dili oluşturmaya başlamışlardır. Bu açıdan, oyunculuk sürecini detaylı olarak inceleyen ve bulgularını yayınlayan ilk kişi, Rus tiyatro oyuncusu ve yönetmen Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863-1938) olmuştur. Onun, “Bir Aktör Hazırlanıyor”, “Bir Karakter Yaratmak” ve “Bir Rol Yaratmak” gibi ilk metinleri, Avrupa ve Kuzey Amerika’da birçok oyuncu için başvuru kaynağı olmuştur (C.K. Mert, 2013: 32).

Yukarıda da belirtildiği gibi, Stanislavski, kuram çalışmalarında Diderot’un fikirlerinden büyük çapta etkilenmiş ve Diderot’un fikirleri doğrultusunda kendi özgün tiyatro anlayışını geliştirmiştir. Diderot, ikili bir oyunculuk modelini önermesi yanı sıra, insan bedeninin psiko-fiziksel boyutu konusunda yaptığı araştırmaları sayesinde, “duygu belleği, imgelem, yaratıcı bilinçaltı, toplumsal yalnızlık, karakter beden, rolün gösterimi ve kendiliğindenliği” konularını önceden tahmin etmiştir. Diderot’dan esinlenen Stanislavski de, XX. yüzyılın başında oyunculuk ve eğitmenlik yaşamında bu konulara eğilmiştir.⁴

⁴ A. Çevik, “Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Eğitimi”, 2005.
<https://tr.scribd.com/document/268515515/20-Yuzyil-Oyunculuk-Egitimi>

Stanislavski, oyunculuk üzerine kurulacak bir sistemin temel tekniklerinin, tiyatronun her şeklini ortaya çıkartmada uygulanabilirliğini kanıtlamaya çalışmıştır. Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu, çağdaş Batı tiyatrosunun yaygın tiyatro anlayışı olarak, son yüzyıla damgasını vuran ve günümüzde de dram sanatının uygulandığı; tiyatro, sinema ve televizyon gibi alanlarda gücünü koruyan gerçekçilik akımının çevresinde şekillenmiş ve gerçekçi oyunculuğun ilke ve standartlarını belirlemiştir. Bu açıdan, Sistem ve Metot, yüzyıla yakın bir süredir oyunculuk okullarında öğretilen en yaygın oyunculuk yöntemleridir (C.K. Mert, 2013: 32).

Stanislavski ile çalışmalar da yapmış olan Sonia Moore, fikirleriyle gerçekçi tiyatrodaki yeni bir çığır açan Stanislavski'nin, psiko-realist oyunculuk kavramını ortaya atan ilk kişi olduğunu ifade eder. Stanislavski, geleneksel oyunculuk yöntemleri üstüne kendi kuramlarını da ekleyerek, bir çalışma önerir. Onun, "Sistem" adı verilen rol yaklaşımını iki temel dönemde incelenebilir (C.K. Mert, 2013: 33):

- İlk dönemde, oyuncunun (ben), bir karakter (öteki) üzerine çalışırken, kendi içsel deneyimlerini kullanması ve içsel yaklaşım, 'ruhsal teknik' ile ifade edilirken,
- İkinci dönemde ise, karaktere dışsal yaklaşım, fiziksel eylemler metodu ile açıklanır.

Moore, Stanislavski'yi geleneksel bir tiyatro yönetmeninden çok, yaşamlarını bilinmeyen bir elementin özelliklerini araştırmak için laboratuvarlarda geçiren idealist bilim insanlarına benzetmektedir. Bu nedenle, yaşamın belli bir döneminde tiyatroyu insan ruhunun araştırıldığı bir laboratuvar olarak tasarlayan Polonyalı yönetmen Grotowski de, Stanislavski'den "babam" diye söz eder.⁵ Stanislavski, bu detaylı araştırmaları süresince, birçok alışılmadık yöntemi de denemeye ve tiyatrosunda uygulamaya başlamıştır.

⁵ J. Grotowski. **Teatro e rituale**. In L. Flaszen, C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari (a cura di), Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969 (introduzione di R. Bacci, C. Pollastrelli, L. Flaszen, trad. dal polacco di C. Pollastrelli, I ed.: Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001) (pp. 108–124). Firenze: La casa USHER, 2006.

Kerem Karaboğa, Stanislavski'nin ilk stüdyo döneminden itibaren kendi sisteminde yoga tekniklerine, özellikle konsantrasyon, nefes ve vücut kontrolü açısından yer vererek, Doğu'yla paslaştığını ve önceleri Thedule Ribot'nun davranış psikolojisi, ardından Rus biçimcilerin edebiyat alanındaki düşüncelerinin onun yönteminin gelişimini etkilediğini ifade eder (K. Karaboğa, 2005: 48).

Sahne, yaratıcılığın özel bir duruma bağlı olduğunu gözlemleyen Stanislavski, bu durumu “Yaratıcı Ruh Durumu” olarak adlandırmıştır. Stanislavski, yaratıcı ruh durumunda olmayan oyuncunun, hissetmediği duyguların sonuçlarını sergileyecek şekilde modellemek, diğer bir deyişle, “-mış gibi yapmak” zorunda kaldığını; sahte ve yapmacık bir duruma düştüğünü, bu nedenle de “rol yaptığını” gözlemlemiştir. Oyuncu ancak yaratıcı ruh durumunda olduğunda, tıpkı yaşamdaki gibi doğal ve kendiliğinden bir durum içindedir ve oynadığı karakterin deneyim ve duygularını yaşayabilir. Yaratıcı sürecin gerçekleştiği alanı “bilinçaltı” olarak adlandıran Stanislavski, yaratıcı ruh durumunu yakalamanın ancak bilinçaltına ulaşmakla mümkün olabileceğini savunmuştur. Aniden parlayıp sönen esin anları, yaratıcı bilinçaltına dair en değerli şey olmakla birlikte, yeterli olmamakta; oyuncunun, bu parlamaları denetim altına alması gerekmektedir. Ters durumda, oyuncu, bazen esin ile oynasa da, diğer zamanlarda bunu başaramayacak; rastlantısal bir performans gösterecektir. Stanislavski, oyuncuda yaratıcı ruh durumunu oluşturarak, esine giden yolu kolaylaştırmanın ve bunu yinelenebilir kılmanın tekniğini araştırmıştır. Bu bilinçli teknikler, oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığını ortaya çıkaran ve onu denetleyen mühendis niteliğindedir.

Ancak yaratıcılık süreci, bilinçaltına doğrudan ulaşmanın bir yolu olmadığı için, doğrudan denetlenemez. Oyuncu, her zaman bilinçaltı yolu ya da esinle yaratamayacağından, bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğrenmelidir. Esin, oyuncunun bilinçli çalışmasının sonucudur. Oyuncunun temel sorunu, kendiliğinden gelen duyguların ve esinin güvenilmezliğidir. Stanislavski, esinin kendiliğinden gelmesi düşüncesini kabul etmeyerek, araştırmalarını esine giden tekniği bulmak üzerine yoğunlaştırmıştır. Stanislavski'nin tüm araştırmaları, esin anlarının ve oyuncunun duygusal tepkilerinden sorumlu içsel düzeneği denetlemenin bilinçli araçlarını bulmaya

yöneliktir. Stanislavski Sistemi, bedende belli sonuçlar elde etmek için, bilinç düzeylerini yönlendirmenin bir yoludur. Sistem, oyuncuya, yaşayan bir organizma olan kendi bedeni üzerinde denetim sağlama olanağı sunar. Zihnin bilinç ve istek ile denetlenebilen bazı bölümleri, isteme bağlı olmayan ruhsal süreçleri etkileyebilir; böylece bilinç yoluyla bilinçaltına dolaylı yoldan ulaşılabilir (N.U. Özüaydın, 2013: 26-27).

Mikhail Bulgakov, “Roman à Clef” ve özellikle “Black Snow” adlı romanında, Stanislavski'nin yöntem ve teorilerini hicveder. Romanda, sahne direktörü Ivan Vasilyevich, “Black Snow” başlıklı bir oyun yönlendirirken, oyunculuk uygulamalarını kullanır. Romandaki oyun yazarı, provaları üstlenerek oyunculuk egzersizlerini görür, çığına döner ve oyun yazarının oyun bölümlerini yeniden yazmasına neden olur. Oyun yazarı, senaryosunun tamamen kaybolmasından endişe eder. Sonunda gerçekleştirilen oyunu gördüğünde, oyun yazarı, yönetmenin kuramlarının sonunda izleyiciyi oyunun unuttuğu performansların gerçekliğine çekilmesine yönlendirdiğini yansıtır. Bulgakov, 1926'da Stanislavski'nin Moskova Sanatlar Tiyatrosu'nda büyük bir başarıyla yönettiği “Beyaz Savunma / The White Guard” adlı bir oyuna sahip olmasının gerçek deneyimini yaşamıştır (M. Bulgakov, 2013).

Hakkındaki tüm olumlu ve eleştirel yorumlara rağmen, Stanislavski'nin metodu geliştirilmiş, Avrupa'da ve sonunda dünyada oyunculuk tekniklerinde devrim yaratmıştır. Bu ünlü tiyatro oyuncusu ve yönetmenin yönteminin birkaç belirleyici özelliği vardır:

- **Sihirli “Eğer...”:** Stanislavski metodunu başlatmanın basit bir yolu, kendinize “Eğer bu durumda olursam, ne yaparım?” diye sormaktır. Bu, öyküdeki olaylara doğal tepkiler vermek için iyi bir yoldur. Bununla birlikte, Stanislavski, bu tür “olursa ne olur?” sorularının her zaman en iyi karakterizasyona yol açmadığını fark etmiştir. “Ne yapardım?”, “Hamlet ne yapardı?”dan çok farklı bir soru olabilir. Yine de, başlamak için iyi bir yerdir.

- **Yeniden Eğitim:** Oyuncular, sahneye çıktıklarında hareketlerini ve konuşmalarını yeniden düşünmelidirler. Büyük bir izleyici önünde sahnede olmak korkutucu bir deneyim olabilir - kesinlikle çoğu insanın gündelik yaşamının bir parçası

değildir. Tiyatro, antik Yunan’da maskeler ve koreograflanmış dizilerle başladı; stilleri sonraki yüzyıllarda değişmiş olabilir, ancak yine de erken dönem tiyatrosunda oynayan bir oyuncunun aşırı vurgusu ile karakterize edildi. Bununla birlikte, gerçek hayatta, bu şekilde davranmıyoruz. Stanislavski, oyuncularını, izleyicilerin duyacağı kadar yüksek sesle projelendirilebilmesine rağmen, gerçek yaşamdaki insan doğasını sergileme yollarını bulmaya zorluyordu.

- **Gözlem:** Stanislavski usta bir insan gözlemcisiydi. Öğrencilerini, kişiliklerine olduğu kadar, psikolojik özelliklerine odaklanarak, diğerlerini dikkatlice gözlemlemeye teşvik etmiştir. Her insan eşsizdir. Bu nedenle, her karakterin benzersiz nitelikleri sergilemesi gerekir.

- **Motivasyon:** Motivasyonum nedir? Sorusu, oyuncular arasında klişe haline gelmiştir. Yine de, Stanislavski, oyuncularının bu şekilde düşünmesini bekliyordu. Karakter bunu neden söylüyor? Karakter, sahnenin bu bölümünde neden hareket ediyor? Neden lambanın ışığını açıyor? Neden çekmecedeki bir silah alıyor? Bazı eylemler belirgindir ve açıklanması kolaydır. Diğerleri gizemli olabilir. Belki oyun yazarı bile bilmiyordur. Oyuncu, bir karakterin sözlerinin ve eylemlerinin arkasındaki motivasyonu belirlemek için metni iyice incelemelidir.

- **Duygusal Bellek:** Stanislavski, oyuncularının yalnızca bir duygu kopyalaması yaratmalarını istemezdi. Oyuncularının gerçekten duyguyu hissetmesini isterdi. Böylece, aşırı derecede acı çekmesi gereken bir sahne olursa, oyuncuların karakter durumunun zihniyetine kendilerini koymaları ve böylece yoğun bir hüznün duygusunu yaşamaları gerekiyordu (aynı şey tüm diğer duygular için de geçerlidir). Bazen, doğal olarak, sahne çok dramatik ve karakter tipik bir insandır, ki bu durumda, bu yoğun duygular doğal olarak oyuncuya yansır. Bununla birlikte, karakterin duygusal durumuyla bağlantı kuramayan oyuncular için, Stanislavski, sanatçılara kendi kişisel anılarına ulaşmalarını ve benzer bir yaşam deneyimine sahip olmalarını önermiştir.⁶

⁶ W. Bradford. “The Stanislavsky System”. 2017 <https://www.thoughtco.com/g00/stanislavsky-system-acting-method-2712987?i10c.referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com.tr%2F> (e.t. 30.06.2017)

1.2.2.3. Grotovski

Polonya doğumlu, tiyatro kuramcısı, yönetmen, eleştirmen, oyuncu, eğitimci Jerzy Grotowski (1933-1999); 1955'te Krakow Tiyatro Okulu'nu bitirmesinin ardından, Moskova'daki Devlet Tiyatro Sanatları Enstitüsü'nde (GITIS) bir yıllık bir kursa katılmış; Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov üzerine çalışmıştır. Özellikle Stanislavski'nin oyunculuk süreci üzerine görüşleri, Grotowski'nin tüm yaşamı boyunca etkisini sürdürmüştür (S.K. Birkiye, 2006: 16).

Jerzy Grotowski, Polonya'da oluşturduğu 'Tiyatro Laboratuvarı' ile Çağdaş Tiyatro yönetmenlerine kaynaklık eder. Peter Brook,

“Stanislavski'den bu yana oyunculuk olgusunu, oyunculüğün doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini derinlemesine ve tam olarak inceleyen ilk kişinin Jerzy Grotowski olduğunu” açıklamıştır (P.Brook, 1992: 201).

Başlarda Stanislavski üzerine bir eğitim alan Grotowski, daha sonra Avrupa ve Avrupa dışında önemli tüm oyuncu yetiştirme yöntemlerini incelemiş ve sonuçta oyuncu eğitiminin insanın kendisi ile ilgili gerçeği bulması ve her gün ardına gizlendiği maskelerden kurtulmayı denemesi için gerekli olduğuna inanmıştır. Kendi oyunculuk anlayışını ortaya koyarak, Batı Tiyatrosu'nun oyunculuk anlayışına yeni bir bakış açısı getirmesi, oyuncunun ses ve beden denetimini ve çalışma disiplini ön plana çıkarması ile belirleyici olmuştur (S. Ergün, 2012: 73-74).

Grotowski, tiyatro yaşamını; Prodüksiyon Tiyatrosu Dönemi (1970'e kadar süren ve temel olarak Tiyatro Laboratuvarı'nda gerçekleştirilen oyunları ve Grotowski'nin “Yoksul Tiyatro Kuramı”nın ortaya çıkıp olgunlaştığı dönemdir), Para Tiyatro Dönemi, Kaynak Tiyatro Dönemi, Nesnel Oyun (Drama) Araştırmaları Dönemi ve Araç Olarak Sanat Dönemi olarak beş evreye ayırır (T. Richards, 2005: 155-164).

Grotowski'nin çalışmalarının ilk döneminde ortaya koyduğu *Yoksul Tiyatro* kavramı; oyuncunun sahnede dekor, kostüm, makyaj gibi etmenlerden yardım almaksızın, yalnızca sesi ve bedeni ile kendini ifade etmesi için geliştirdiği alıştırmalarıyla (temrin) ile önem kazanır.

Ancak 70'li yılların başında, araştırmalarının yönünü değiştiren Grotowski, *Para Tiyatro* çalışmalarına başlamıştır. Bu çalışmalar sırasıyla; Aktif Kültüre Doğru, Kaynaklar Tiyatrosu, Objektif Drama, Ritüel Sanatlar ve Araç Olarak Sanat üzerinedir.

Yaşamı boyunca farklı çalışma evrelerinden geçen Grotowski, arayışlarının varış noktası olarak saydığı “Araç Olarak Sanat” çalışmaları, Stanislavski'nin fiziksel eylemler yönteminin bir ardılı ve hatta geliştirilerek yeni bir boyut kazandırılması niteliğindedir. Tiyatronun asıl amacının, oyuncunun fiziksel eylemlerini geliştirmesi olduğunu ileri süren “Araç Olarak Sanat” anlayışının temellerini 1986 yılında Amerika'da, California Üniversitesi'nde atmıştır. Bu çalışmalarını, yaşamını yitirdiği 1999 yılına dek İtalya'da kurulan Pontedera Çalışma Merkezi'nde sürdürmüştür. “Araç Olarak Sanat” çalışmaları, günümüzde Thomas Richards ve ekibi tarafından geliştirilerek sürdürülmektedir.

“Araç Olarak Sanat” kısaca; bireysel gelişimde dramatik sanatların araç olarak kullanılması olarak tanımlanabilir. Gösterim öncesi hazırlık aşamasının önemi ve oyuncu için katkıları düşüncesi üzerinde yoğunlaşır. Provalar, oyuncular için kendilerini keşfetme, yapabileceklerinin sınırlarının ayırdına varma ve bu sınırlarını aşmaları için bir yaratı alanıdır. Araç Olarak Sanat'taki amaç, oyuncuların bu süreci bir keşifler alanı olarak deneyimlemesine olanak tanımadır.

Grotowski, son döneminde, Stanislavski gibi fiziksel eylemler yöntemini kullanarak, karakterin fiziksel dıştan yapılandırılmasına yönelmiş ve bu çalışmalarında fiziksel yapının denetim altına alınması yoluyla, oyuncunun ifade ve hayal gücü özgürlüğünün zenginleşeceği düşüncesine odaklanmıştır. Ona göre, fiziksel eylemler yöntemi üzerinde çalışmak, oyunculuk sanatının kilit noktasıdır. Oyuncunun

eylemlerinin basit birer hareketten kurtarılıp, fiziksel eylem olabilmesi için, ‘nasıl’ ve ‘niçin’ sorularının sorularak çalışılması önemlidir. Oyuncu, eylemlerini o denli özümsemelidir ki, az sonra ne yapacağını düşünmemelidir.

Grotowski’nin bedene meydan okumak anlayışı, bedene onun kapsama gücünü aşacak gibi görünen görevler, hedefler belirleyerek, ona meydan okumaktır. Bedeni ‘olanaksız’ olana davet etme ve ona ‘olanaksızın’ küçük parçalara, küçük unsurlara bölünerek olanaklı yapabileceğini keşfettirmektir. Bu yaklaşımla beden, oyuncuya boyun eğmesi gerektiğini bilmeden, itaat etmeye başlar. Beden enerjilere açık bir kanal haline gelir (T. Richards, 2005: 173-174).

Araç Olarak Sanat’a özgü bir yaklaşım da, eğitim aşamasında geleneksel şarkıların kullanılmasıdır. Grotowski’ye göre; şarkı, her zaman beden olduğu için; beden, şarkılarla aktif duruma getirilir. Bedende oluşan tepiler, şarkının taşıyıcısı olurlar. Bunlar oyuncunun kendini, geçmiş geleneklerini, sesini ve duygularını tanımasını sağlar. Ayrıca, diğer insanlarla empati kurması ve etki-tepki ilişkisini geliştirmesini getirecektir. Bu yöntemle uygarlığın getirdiği yabancılaşma ve insansızlaşma, yerini doğal duyguların sergilenmesine bırakabilir. Oyuncuyu özgürleştirerek, başkalarının duyguları ile karşılaşmasına olanak hazırlamak, insani olanın öne çıkmasında son derece etkili olabilecek yöntemlerden biridir.

Ne yazık ki, Grotowski, fiziksel eylemler üzerine olan bu çalışmalarını bir sonuca ulaştıramadan, 1999 yılında yaşamını yitirmiştir. Stanislavski ile benzer şekilde, Grotowski de, *“Kendi yönteminizi yaratın. Sakın benimkilere köle gibi bağlı kalmayın. Sizin için iyi sonuç verecek bir şey bulun”* demiştir. Ancak başlattığı bu araştırmaları, ABD’li aktör Thomas Richards ve ekibi tarafından günümüzde de sürmektedir (S.Ergün, 2012: 74).

Kısacası, Grotowski sürekli tiyatrodaki yeni arayışlara yönelmiştir. Grotowski’nin dünya tiyatrosu üzerindeki en köklü etkisini “Yoksul Tiyatro” düşüncesinin pratiğe dönüştüğü “Prodüksiyon Tiyatrosu” döneminde gerçekleştirdiği genel olarak kabul edilir.

Ancak, daha sonraki dönemlerinde sorguladığı farklı tiyatro anlayışı, arayışı ve kültürlerarası yaklaşımı ile dünya tiyatrosu üzerindeki etkisini de yaşamının sonuna dek sürdürmüştür (S.K. Birkiye, 2006: 17).

1.2.2.4. Meyerhold

İki farklı siyasal sistem içerisinde yetiştiği ekol (okul) karşısında, tüm dünya sahneleri tarafından kabul gören tiyatro adamı Meyerhold; Çarlık Tiyatrosundan, devrim tiyatrosuna, kendi kişisel deneysellikleri ile turneleri ve gezilerindeki izlenim ve donanımları ile tam bir dünya sanatçısı olarak karşımıza çıkar.⁷

Ülkemizde, Meyerhold hakkında yeterli kaynak bulunmamaktadır. Bu konudaki ana kaynak, Ali Berktaş'ın "Tiyatro - Devrim ve Meyerhold" (A. Berktaş, 1997) adlı kitabıdır. Bu konuda diğer kitaplarda yer alan bilgiler, yine bu kitaptan alıntı şeklindedir. Ayrıca, Cüneyt Yalaz'ın zaman zaman Mimesis Dergisi'nde ya da bir başka yayında yer alan çevirileri ve yazıları konuyu aydınlatmakta yardımcı olabilmektedir. Belki de, kendisi hakkında pek fazla kaynağın olmaması nedeniyle, Meyerhold, ülkemizde yeterince tanınmamaktadır.

Rusya-Penza doğumlu Teodor Kazimir Emilyeviç (Vsevolod) Meyerhold'un (1874-1940) yaşamından bazı satırbaşları şu şekilde belirtilebilir:

- 1893 senesinde tuttuğu günlüğe "*Özgürlüğü seviyorum, onu istiyorum. Yeteneğim olduğunu, iyi bir oyuncu olabileceğimi biliyorum*" diye yazar.
- 1894'te Penza Lisesini bitirip, Moskova Üniversitesine girer ve Penza tatillerinde "Penza Halk Tiyatrosu"nda sahneye çıkar ve izleyici tarafından çok beğenilir.
- Hukuk Fakültesini bırakır.
- 1896'da "Moskova Filarmoni Derneği Müzik ve Drama Enstitüsü" sınavlarına girer ve hemen ikinci sınıfa kabul edilir.

⁷ "Meyerhold ve Uyumluluk Üzerine"

abs.kafkas.edu.tr/upload/225/Meyerhold_ve_Tiyatro_Uzerine.doc (e.t. 01.07.2017)

- Öğretmenlerinin kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun öğretisi olan “Toplumsal Gerçekçilik” sahneleme biçimine karşı gelir.
- Rusya’da taşralarda turneler yaparak, Avrupa’da oyunlar izleyerek, yurt dışında tiyatro gazino kurarak, inandığı şeyin peşinden gider.
- Özgürlüğü severek, Çarlık Rusya Tiyatrosu’nda çalışma cesareti gösterir.
- Takma isimle başka yerlerde özgürlüğünün ürünü oyunlar hazırlar.
- Hasretle kucakladığı devrime hizmet eden biri olarak, yoldaşları tarafından anlaşılamayıp, yönetim tarafından idam edilir.

Meyerhold’un yaşadığı dönemdeki sosyal-siyasal-ekonomik açılardan çalkantılı süreçte gerçekleştirmeye çalıştığı sanat etkinlikleri de şu başlıklar altında ele alınabilir:

- **Çarlık Tiyatrosu:** Çarlık döneminde Duma’nın⁸ yalnızca vatanperver oyunlara izin verdiği süreçte Meyerhold’un Çarlık Tiyatrolarına alınması ilginç olmakla birlikte, asıl nedeni, dönemin Çarlık Tiyatrolarını yöneten V. Teliakovski’nin Meyerhold’a çok inanıp güvenmesidir. Hamsun’un “Krallığın Eşiği”nde ile kendi hazırladığı “Tristan ve Isolde” ile “Soytarı Tantriss” oyunları geniş kitlelere ulaşırken; farklı yönetmenlik yöntemi çalışmalarının engellenmesi ve Yahudi kökeni dolayısıyla Rus ruhunu yansıtamayacağı yorumlarının artması, ülkesini terk ederek, çalışmalarını orada sürdürmesine yol açmıştır.

- **1906-1908 Komisaryevskaya Tiyatrosu:** Bu dönemde sahnelenen “Panayır Kulübesi (A.Blok)” ile resimsellik, heykelsellik gibi kavramların yerini, artık üç boyutlu oyunculuk almaktadır. 1907’de Evrenov’un, Eski Tiyatro’yu kurması ile beraber, gelenek sorunu Meyerhold’un düşüncelerinin odağını oluşturur. Yine aynı dönemde, Meyerhold, konvansiyon (olağanüstü geçici meclis) tiyatrosunu, bir sahneleme tekniği olarak tanımlar. Bu yöntemle birlikte her temsil kendine özgü anlatım araçları, kendine özgü biçimler bulur. Meyerhold, Komisaryevskaya Tiyatrosu’ndan, oyuncuyu kuklaya çevirdiği eleştirisi ile uzaklaştırılır. Bu durum sonucunda, Meyerhold, Çarlık Tiyatrosu’na geçer.

⁸ Duma: Çarlık Rusya’sının meclis kurulu.

- **Tiyatro Stüdyo:** Tiyatro Stüdyosu'nun kuruluşu, 1905 yılında Moskova'da gerçekleştirildi. Yaklaşık altı aylık bir dönemde, Konstantin Sergeevich Stanislavski'nin bir araya getirdiği; oyuncular, yönetmenler, desinatörler ve müzisyenler, olağanüstü bir enerjiyle yeni tiyatronun açılışı için hazırlanıyorlardı. Fakat bu tiyatronun çalışmalarının, yalnızca halk tarafından değil, bu yeni dramatik girişimle yakından ilgilenenler tarafından da fark edilmeyeceği önceden belliydi. Tiyatro stüdyosu kapılarını halka hiç açmamış olsa da, Rus tiyatrosu tarihinde önemli bir yeri doldurmuştur.

Ekim 1905'de Tiyatro-Stüdyo, tüm ilgili kişiler için kasvetli bir fiyaskoyla karşı karşıya kalmış olmalıydı; ancak başarısızlığı, amaçlarının yanılmazlığından değil, tam gerçekleştirmelerini hayal kırıklığına uğratan köklü alışkanlıklar ve önyargılardan kaynaklanıyordu: aslında, stilizasyon, yeterince stil sahibi olmadığı için başarısız olmuştur (E. Braun, 1998: 27-44).

- **Tiyatroda Devrim – Devrimin Tiyatrosu:** Meyerhold, insanların gündelik yaşamdaki alışkanlıklarının kırılmasını, sözcüklerin ise 'hissedilen şeyin' harekete aktarılması gerektiğini belirtir. Hissedilen şeyin ise, dans ile açığa çıkacağını düşünür. Böylece, yavaş yavaş zihnindeki oyunculuk biçimleri ve kuramı netleşmeye başlar. Artık gündelik yaşamın sıradanlığını ve duyarsızlığını kırmak için, izleyicinin edilgenliğini etken kılmak için çaba gösterir. Bu düşüncesini, sahne yanılması (illüzyon) ile gerçekleştirir. Sahnenin önüne de oyun koyarak, sahne duvarını kırarak ve izleyicinin oyuna katılımı sağlanacaktır. Bu deneyler ve yapılan araştırmalar, Meyerhold'un işine son verilmesine yol açar. Daha sonra, Çarlık Tiyatroları ve Vera Komisaryevskaya Tiyatro'su serüveni başlar. Meyerhold buralarda da çalışmalarını sürdürecektir. Artık dekor da ağır ve hantal yapısından kurtulup, hareketli panolar, işlevsel araçlara dönüşür. Oyunculuklarda da kolaycı, hazır, bilinen tarzlar değil, davranışların karşıt hareketlerine dönüşür. 1907–1908 yıllarında, kuramını yavaş yavaş oturtacaktır. Komisaryevskaya ise, Meyerhold'un deneysel çalışmalarından rahatsız olur ve buradaki işine son verilir. Burada Grotesk yaklaşımı deneyecektir. Geleneksel Tiyatro da Grotesk, trajik ile komik

olanın bir arada bulunmasıdır. Meyerhold'a göre, Grotesk, karşıtlıkların bilinçli olarak keskin çelişkiler yaratması, yani oldukça abartılmasıdır.

Meyerhold, 1919'da Teatral hareketler sistemine 'Biyomekanik' adını verir. Meyerhold, yaşamdaki hareketi sahneye taşır. Yaratılan mekân, oyunculuklar da yaşamsallığın özündeki hareketin yansıması gibidir. Bir oyuncunun yaşamdaki en önemli şeyi bedeni yani plastiğidir. Bedenini tanımayan, kendisini yaratıcı kılamayan, yaptığı her hareketin, jestin, sesin, duygusunun rengini, hissini keşfedemeyen oyuncu, kalıplara ve yok olmaya mahkûmdur.

Meyerhold, bu çalışmalarını sürdürürken, sahne dekoru konusunda eksiklik hisseder. 1922 yılında da 'Makine Aygıtı' adını verdiği Konstrüktif yapılanmayı ortaya çıkarır. Oyuncunun devrimini yarattığı gibi, kullanılan metalleri öyle bir kullanır ki, sahnede de bir devrim yaratır. Perde, fon perdesi, kulisler kaldırılır ve yavaş yavaş hareketli panolar, yürüyen kaldırımlar yerini alır. Hatta oyunu izleyen bir kişiye sorulduğunda, şaşkınlıkla; 'sahne sallanıyor, oynuyordu' demiştir.

Meyerhold'un 'Devingen' tiyatrosunda çok önemli bir yeri de 'Kitle Tiyatrosu' tutar. 1920 yılında Petrograg'da 'Kışlık Sarayın Yıkılması' adlı bir oyunda sekiz bin kişi ve orkestranın beşyüz'e yakını devrim şarkısı seslendirmiştir. 1928'den sonra ise, koşullar iyice değişir. Sanatta deneysel çalışmalara sıcak bakılmaz. Meyerhold, 'Sosyalist Gerçekçilik düşmanı ve politik açıdan tehlikeli' görüldüğü için, engellenir. Gözaltına alınır ve mahkemeler sürdürülür. Ancak ne yazık ki, Meyerhold, daha mahkeme sonuçlanmadan, gözaltındayken öldürülür.

Meyerhold, yaklaşık yüzyıl önce birçok tiyatroyu ve tiyatro ile uğraşan insanları etkilemiştir. Kısaca; Devrimin çocuğu Meyerhold, devrimin tiyatrosunu başarmış; ancak, devrimi gerçekleştiren yoldaşları onu anlamayı başaramamıştır (A. Berktaş, 1997).

1.2.2.5. Brecht

Asıl adı Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) olan Brecht, XX. yüzyılın en etkili Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak nitelendirilir. Eserleri uluslararası alanda da saygı ile kabul görmüş ve ödüllendirilmiştir. Daha önce Erwin Piscator tarafından adı konulan epik tiyatronun (M. Kesting, 1985), diğer bir deyişle “Diyalektik Tiyatro”nun kurucusudur.

Brecht'in estetik kuramı, günümüzde “Epik Tiyatro” ya da “Diyalektik Tiyatro” kavramlarıyla anılmaktadır. Brecht için bu kavramın (epik tiyatro) açıklık ve kesinlik kazanması, ancak 1930 yılından sonra olabilmıştır (Ö. Nutku, 1976). Brecht'in estetik kuramının özünü, diyalektik ve tarihsel materyalist felsefe; görünümünü ise, epik tiyatro oluşturmaktadır (M. Parkan, 1983: 27).

Brecht'in estetik kuramı, temelinde *naivete*'nin (saflık) bulunduğu ve eksenini *yabancılaştırma*'nın oluşturduğu, birbiriyle aynı grupta olmayan ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz ana kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar, Naivete, Mesel Çalışması, Epizotik anlatım, Gestus (toplumsal tavır), Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı yapı, Göstermecî oyunculuktur.

- **Naivete (Saflık):** Bu kavram, Brecht'in estetik kuramının özünü oluşturmaktadır (K.H. Schoeps, 1989: 186-198). Tüm tiyatro çalışmalarını naiv (çocuksu) bir anlayışta oluşturan Brecht” (Ö. Nutku, 1979: 4), bütün yapıtlarının, ancak daha da önemlisi kuramının özünde bu tutumun yer aldığını belirtmiştir. Bu tutum, aynı zamanda Isaac Newton'un, elmanın ağaçtan düşmesine naiv bir anlayışla yaklaşarak, “yerçekimi yasası”na ulaşmasını sağlayan tutumdur. Brecht bu tutumu, estetik uygulamada “Bireyler-arası olaylar olarak, olaylar gerisinde olaylar” başlığı altında şu şekilde önermektedir: “Epik tiyatrodaki seyirci karşısına çıkarılan yapıtın konusu, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağandışı bir gözle görülmediği süre, alışılmadık nitelik taşıyan böylesine bir yapıtın kavranılması düşünülemez” (B.

Brecht, 1981: 127). Brecht, bu tutumun, üretim sürecinin tüm aşamalarında sistematik bir tarzda uygulanabilmesinin koşulu olarak, “Mesel / Fabl” çalışmasını öngörmektedir.

- **Mesel / Fabl Çalışması:** Brecht, bu çalışmayı, burjuva tiyatrosunda “yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak ortaya koymuştur. Bu bağlamda, bir yapıtın (oyun metni, sinemada senaryo) sahneye konma sürecinin ilk aşamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki yönetmenin zihninde oluşan “yorum”a karşıt olarak, ekibin tüm üyelerinin ortaya çıkarması gereken çözümleme çalışmasıdır. “Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve kareograflar dahil tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir” (B. Brecht, 1976: 696). Brecht’e göre, “Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla aktarılması tiyatronun ana işlevidir” (B. Brecht, 1976, s.696). Görüldüğü gibi, Brecht, meseli tiyatronun ana işlevi olarak ele almaktadır. Mesel olmaksızın, ne yabancılaştırma, ne gestus (toplumsal tavır), ne de Brecht’in estetik kuramının diğer unsurları olabilir. “Her şey mesel’den gelir; mesel, insanlar arasında geçenlerin, tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanlarının tümü orada olduğu için, teatral uygulamanın odak noktasıdır” (B. Brecht, 1976: 693). Kısaca, mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamıdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla, toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır (M. Parkan, 1983: 32).

- **Epizotik Anlatım:** Bu anlatım şekli, Brecht’in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir. Epik kavramı ise, Aristoteles’in

“Epik şiirin özelliklerinden biri istendiği kadar uzatılmasıdır; (. . .) Epik bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı epizotlarla süsler” (Ö. Nutku, 1976: 50)

ifadesinde görüldüğü gibi, uzun yıllara dayanan bir geçmişe sahiptir. Aristoteles, epik türü açıklamasında, “epizot” ve “anlatım” kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht'in modern epik tiyatro sistematığının sahnesel kuruluşu ise, epizotik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Gestus'lar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme etkileri de ancak epizotik bir yapı içinde işlev kazanabilirler.

- **Gestus (toplumsal tavır):** Gestus, tüm üretim sürecinde sürdürülmesi gerekli görülen naiv tutumun, oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, mesel'in (anlatılacak olayların toplumsal anlamı) izleyiciye aktarılmasında çıkış noktası; söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır (Ö. Nutku, 1976: 128). Gestus, sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, sözün ardındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranıştır. Ancak “her gestus, toplumsal bir gestus olmadığı” (B. Brecht, 1976: 483) gibi, mimesis'in karşısında yer almakla beraber; gestusu, taklidi tümüyle dışlamaz. Burada söz konusu olan bir yer değiştirmedir.

Brecht'in kuramının en önemli estetik aracı olan gestus'u, Nutku, şu ifadeyle açıklamaktadır:

“Epik tiyatroda en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında, epik tiyatro, tanımı açısından, gestus'a dayanan bir tiyatrodur. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır” (Ö. Nutku, 1976: 52).

Diğer bir deyişle, gestus'ların elde edilmesi için, epizotik bir yapı zorunlu olmaktadır ve epizotik yapıya ulaşılmaksızın gestus'ları elde etmek ve çoğaltmak mümkün olamaz.

- **Yabancılaştırma:** Brecht, kendisini estetik kuramının eksenini oluşturan yabancılaştırmaya yönelten olayı, “Oyunlarımı, Marx'ın Kapital'ini okuduğumda anladım. Bu sözlerimle, Marx'ı okuduğumda, farkında olmaksızın bir sürü Marksist oyun

kaleme almış olduğumu anladığımı söylemek istemiyorum hiç kuşkusuz. Ama bu Marx, bugüne dek tam benim oyunlarının seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi. Çünkü onun konularıyla uğraşan bir adamın, doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesi doğaldı. Bunun nedeni ise oyunlarımda belirginleşen kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. Oyunların içeriği, onun için sezgi malzemesiydi” (B. Brecht, 1976: 129), ifadesiyle dile getirir. Brecht'in burada sözünü ettiği “kavrayış gücü”, gerek kendi oyunlarının ve estetik kuramının, gerek Marx'ın Kapital'inin, gerekse daha önce sözü edilen Newton'un bilimsel çabalarının temelinde bulunan naiv tutumdan başka bir şey değildir. Ayrıca, Brecht'in yabancılaştırma efektleri de bu tutumun sanatsal ifadeleridir. Diğer bir deyişle, Brecht'e göre, “yabancılaştırma işlemi, naivite'nin bir anlatımıdır” (Ö. Nutku, 1976: 4). Yabancılaştırma efekti sonsuz sayıda ve epik ya da diyalektik tiyatroya zenginliğini veren de budur (M. Parkan, 1983: 42).

- **Tarihselleştirme:** Yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kabul edilebilen tarihselleştirme kavramı, materyalizmin (maddecilik) diyalektik (akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi) yasalarına karşılık geldiği ölçüde, tarihselleştirme de tarihsel yasalarına karşılık gelmektedir. Tarihselleştirme, estetik uygulamada, tarihsel olayları ele almak zorunda değildir. Aksine, tarihsel olsun ya da olmasın, tüm olayları tarihsel olarak ele almak demektir.

Brecht, der Messingkauf (Hurda Alışverişi ya da Sarı Alışverişi) adlı yapıtında, Tarihselleştirme'nin yabancılaştırma efektleriyle bağıntısını şu ifadeyle açıklar:

“Özdeşleşme'nin özel olayları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Sıradan olaylar bayağı sıkıcılıklarından arındırılarak, tamamen özel süreçler olarak sergilenirler. Artık izleyici, güncellikten tarihe yönelmez; güncellik tarih olur” (B. Brecht. 1977: 155).

Görüldüğü gibi, tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar.

“Tarihselleştirme’de, belirli bir toplumsal sistem, bir başka toplumsal sistemin bakış açısından, dışarıdan gözlenir. Toplumun gelişmesi ve bakış açıları birbirlerine itaat ederler” (B. Brecht, 1977: 653). Diğer bir anlatımla; elde edilen bakış açıları, toplumun gelişme yönünü; toplumun gelişme yönü de, yeni bakış açılarını verirler. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir (M. Parkan, 1983: 43).

- **Anlatımcı Yapı:** Brecht’in estetik kuramında anlatımcı yapının ortaya çıkış koşullarının anlaşılabilmesi, epistemolojik (bilgi kuramı ile ilgili) bir yaklaşımla mümkün olabilir. Alman tiyatro tarihçisi, oyun yazarı ve gazeteci Klaus Völker, bu yaklaşımı, “Brecht için gerçekçi sanat, ‘ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği ve gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattır’” (K. Völker, 1976: 272) ifadesiyle dile getirir. Brecht’in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht’in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın gerçekliği, sanatın gerçekliğini yönlendirmelidir. Ancak, izleyicinin önyargıları olarak da değerlendirilebilecek olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapıtın içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın gerçekliği tarafından yönlendirilen sanatın gerçekliğiyle çatışarak, algısal bilgi düzeyinden, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılacaktır. Sanatın yalnızca betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir üreteç olması esprisi bu tür bir anlatımcı yapıdan gelmektedir.

- **Göstermeci Oyunculuk:** Kökeni Uzakdoğu tiyatrosuna dayanan Göstermeci Oyunculuğu, Brecht, Stanislavski'nin “özdeşleşmenin sağlanmasındaki (karşılaştığı) güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirerek, yansılacağı kişiliği dönüşme yükümlülüğünden kurtarılacaktı” (B. Brecht, 1981: 237). Böylece Çin tiyatrosundaki göstermeci oyunculuk anlayışına vardı. Ancak Brecht, göstermeci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavıyor ve özdeşleşmeyi tamamen reddetmeyip, yalnızca denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir

oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu. Bu anlayışını uzun yılların çalışmalarından sonra “Küçük Organon”a ekler’de herkes tarafından anlaşılabilir şekilde formüle etti: “Oynamak (göstermek) ile yaşamak (özdeşleşme) arasındaki çelişki, eğitilmemiş beyinler tarafından, oyuncunun çalışmasında yalnızca biri ya da diğeri söz konusu olabilirmiş gibi ele alındı. Aslında, oyuncunun çalışmasında doğal olarak iki düşman sürecin birleşmesi söz konusudur. Oyuncu, iki karşıtın mücadelesinin ve geriliminin derinliğinden, kendi etkilerini çekip çıkarır” (B. Brecht, 1976: 703). Böylece Brecht, göstermecî oyunculuk anlayışına diyalektik bir nitelik kazandırarak, kurduğu sistematığın içinde yerleştirdi. Sonuçta, Brecht’in estetik kuramı, özdeşleşmenin izleyiciyi katharsis’e (arınma) ulaştırma işlevini ortadan kaldırmış, ancak estetik değerini korumuştur (M. Parkan, 1983: 45).

Görüldüğü gibi, Brecht’in estetik kuramı, bir sentezdir; ancak, bazı “toplumcu” gerçekçilerin sandığı ya da göstermek istediği gibi, yalnızca, Meyerhold ile Proletkult’un bir sentezi değildir. Brecht’in estetik kuramı, günümüze kadar gelmiş, insanlığın yarattığı en yüksek estetik değerleri bilimsel dünya görüşünün potasında eriten, çağın en yetkin sentezidir. Onun estetik kuramı, gerçekçilik ve dışavurumculuk akımlarıyla Çin Tiyatrosundan yararlanan (Ö. Nutku, 1976: 42) ve “Stanislavski’de doruğa ulaşan dramatik tiyatro, Piscator’un politik tiyatrosu ile biomekanist oyuncululuğa dayalı Meyerhold’un kurmacı (konstrüktivist) tiyatrosunun” (M. Parkan, 1979: 51) yüksek bir sentezidir. Zaten tüm bu akımların yok olmasına karşın, Brecht’in estetik kuramının günümüzde, sinema’da da etkilerini sürdürmesi bunun en açık kanıtıdır.

1.3. Sinemada Oyuncu

Oyunculuk, insanın var olduğu günden bugüne dek süregelen bir olgudur. İlkel toplumda, iletişimi taklit yoluyla sağlayan insan için, sahneyi yaşadığı oluşturmaktadır (Ö. Nutku, 1976: 6). Oyunun “yıldız” oyuncusu ise, büyücüdür. Daha sonraki yıllarda tiyatronun önem kazanması ile beraber, oyunculuk, bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatroda, oyuncunun, sahnede bir oyun kişisini bilgisi, yorumu ve tekniği ile canlandıran ya da gösteren sanatçı olması nedeniyle ayrı bir önemi vardır. Bu olgu, sinemada farklılık gösterir. Oyunculuk tekniği açısından, tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu aynı

anlayışa sahip olmasına karşın; sinema oyuncusu, sahnede izleyici önünde değil, alıcı önünde oynar. Alıcı önünde oynamanın ise, ayrı bir tekniği vardır. Sinema, öncelikle bir görüntü sanatıdır (C. Uluyağcı, 2001: 41).

Sinema filmleri, oyun türüne göre, genel olarak ikiye ayrılabilirler:

- Belirli bir oyuncuya (yıldız/star) dayanan yapımlardır. Senaryo, bu yapımlarda özellikle oyuncu için yazılmıştır. Yönetmenin tüm çalışması, bir kez daha yeni bir çevrede ve yeni bir destekleyici oyuncu kadrosuyla tanınan ve sevilen bir yıldızı izleyiciye sunmaktan ibarettir. Örneğin, Chaplin, Fairbanks, Pickford ve Lloyd'un filmleri bu tarzda oluşturulmuştur.

- Belirli bir düşünceyi yansıtan filimlerdir. Bu yapıtlarda senaryo, bir oyuncu için değil, bir düşünce için yazılır, oyuncular bu doğrultuda bulunur. ABD'li film yönetmeni David Griffith'in yapıtları bu türdendir. Bundan dolayı Griffith'in birçok filminde yıldız isimleri reddetmesinde, daha başka bir sürü kadın ve erkek kahramanı bir ya da iki filmde kullandıktan sonra bunları başkalarına devretmesinde şaşılacak bir yön yoktur. Her hangi bir film yalnızca ustaca bir tekniğin ya da güzel bir yüzün gösterilişine değil, belirli bir düşünceyle yola çıktığı ölçüde, oyuncu ile film malzemesi arasındaki ilişki ancak filme özgü özel bir nitelik kazanır (V.I. Pudovkin, 1966: 141-142).

1.3.1. Gerçeklik İllüzyonu

Çağdaş film kuramcıları, ortalama film izleyicisinin, esasen görülen şeylerin gerçek olduğuna inanmakla aldatıldığını varsayma eğilimini göstermişlerdir. Örneğin, Jean-Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / Temel Sinematograf Aygıtının İdeolojik Etkileri” başlıklı etkileyici denemesinde, filmdeki projeksiyon ve anlatmanın, izleyiciden sinematik görüntünün üretimini destekleyen teknoloji ve tekniği “gizlemek” için birlikte çalıştığını savunur. Böylece film izleyicisinin, kendisinin ya da aracısız gerçekliğin içinde olduğuna inandığını belirtir (J.-L. Baudry, 1986: 286-298).

Film kuramcısının bir görevi, izleyicinin gizlenme mekanizmalarını açığa çıkarmaya teşvik edildiği ve marksizmden ilham alan ve psikoanalitik olarak bilgilendirilmiş göstergebilim kullanarak aldatıldığı görüntü hakkındaki inançların yanlış niteliğini ortaya çıkarmak olmuştur. Bununla birlikte, Noël Carroll, son zamanlarda, çağdaş film teorisinin gözlemciliği ile ima edilen “epistemik açıdan tehlikeli” yanılsamayı kastettiği ve izleyicinin istemediği şekilde sinema görüntüsünü gerçek haline getirdiği, sinema deneyimini yansıtmadığını savunur. Film izleyicisi, sinemada sinematik aygıt ya da anlatım biçimleri tarafından saptırılmamaktadır; izleyici, görülen şeyin yalnızca bir film olduğunun tam olarak farkındadır. Bununla birlikte, Carroll'un argümanı ile ilgili sorun, çağdaş film teorisinin illüzyonunu reddetmekle kalmaması, aynı zamanda sinematik görüntünün herhangi önemli bir açıdan yanılsama içermeyen resimsel gösterim biçiminden farklı olmaması temelinde, tamamen illüzyon kavramının sinemaya uygulanabilirliğini reddetmekte olmasıdır (N. Carroll, 1988: 90-106).

Gerçeklik, “günlük kullanımdaki anlamıyla, ‘var olan her şey’ demektir”. Gerçeklik terimi, görülebilir ya da algılanabilir olsun veya olmasın, her şeyi içermesinin yanı sıra; gerçeklik, felsefi alanda hiçliğin ve onun fiziksel obje ya da süreçlere sahip diğer konseptlerle uyuşmasının biçimsel bir kavramı, bir kavrayışı olarak ifade edilir (T. Candemir, 2012: 302).

İllüzyon (yanılsama) ise, “Resimsel yapıtta yer alan betilerin gerçek dünyadaki nesne ve gerçeklikler olarak tanınabilmesi anlamına gelir. Betiler gerçeklikle gönderme yapan sanatsal öğelerdir; onları gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak kavramak ancak yanılsamanın varlığı halinde olanaklıdır. Dolayısıyla, yanılsama gerçekliğin sanat yapıtında “yeniden üretilmesi” demektir ve çoğunlukla üç boyutlu olan gerçek varlıkların iki boyutlu bir yüzey üzerinde betimlenebilmesini sağlar” (M. Sözen & U. Tanyeli, 1986: 252).

İllüzyon, gerçekliğin sanat yapıtında yeniden üretilmesi anlamına gelir ve bir eserde imgelerin gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak değerlendirilmektedir. Noël Carroll, yanılsamayı izleyiciyi “aldatan veya aldatmaya yarayan bir şey” olarak tanımlar.

O, aldatma ile illüzyonun izleyiciyi nesneye ilişkin sahte inançları eğlendirmek için teşvik ettiğini kastetmektedir. Sinemada üretici illüzyon konusundaki tartışma bu tanıma uymaktadır (R. Allen, 1993: 33).

Allen, illüzyon çeşitleri arasında iki kritere dayanarak ayrım yapar. Bazı çeşit görsel illüzyonlar - özellikle de görsel illüzyon olarak özel olarak inşa edilmiş yanılsamalar - her zaman duyuları aldatacaktır. Bununla birlikte, daha durum bağımlısı olan başka tür illüzyonlar olmayacaktır. Bu nedenle ilk ölçüt, yanılsamanın, algılandığında yanılsama olarak yaşanıp yaşanmadığının belirlenmesidir. Yanılsamaların sınırlı, ancak önemli bir alt kümesi, görme olgusunu içermektedir. İkinci ölçüt, yanılsamanın, görmeyi gerektirip gerektirmediğidir.

Bu iki ölçüt, - yanılsamanın mutlaka deneyimli olup olmadığı ve illüzyonun görme-görsel-işitsel bir tür olup olmadığı - dört farklı yanılsama ortaya çıkarır (R. Allen, 1993: 34):

- Mutlaka yaşanmış, görme içermeyen yanılsamalar;
- İllüzyon olarak mutlaka deneyimli olmayan ve görmeyi içermeyen yanılsamalar;
- Mutlaka yaşanan ve görmeyi gerektiren yanılsamalar;
- Yanılsama olarak mutlaka deneyimlenmeyen ve görmeyi gerektiren yanılsamalar.

Renk olgusunun ilk dönem sinemada yer almaması, filmin kaydettiği görüntü ile gerçeklik arasında önemli bir farka neden olur. Yine de Arnheim, renkli film ortaya çıkıncaya dek sinemaya giden insanların izledikleri görüntüyü gerçekliğe uygun olarak kabul ettiklerinden söz eder. Bu durum, gerçeklikten bu kadar farklıyken bile, sinemanın, izleyiciyi etkiye almasının, sinemanın “büyüsü”nün işleminin sebebinin ne olduğu sorusunu gündeme getirir. Arnheim, bu soruyu, “kısmi yanılsama” kavramıyla açıklar. Bu olguyu, zaman-uzam devamlılığının yokluğu sorununu incelerken ayrıntılı olarak açıklayan Arnheim, bu noktada yalnızca rengin yokluğunun izleyicide bir eksiklik yaratmadığını söyler (R. Arnheim, 2010: 20). Tüm renklerin siyah, beyaz ve grinin farklı

tonlarına indirgenmesi, ona göre, sanatçı için büyük bir sanatsal ifade olanağıdır. Kötünün siyah, iyinin ise beyazla temsil edildiği basit ama etkili sembolizasyon (symbolization: bir cisim ya da düşüncenin başkasına yansıtıldığı bilinçsiz akıl mekanizması) bunun ilk akla gelen kullanımlarındandır (B. Kibaroglu, 2015: 10).

Arnheim, montajın sinema açısından önemini ele almış ve daha önce sözünü ettiği “kısmi yanılsama” kuramını da burada detaylandırmıştır. Bu bağlamda öncelikle tiyatronun yarattığı yanılsamayı inceleyen Arnheim, bunun görece daha kuvvetli olduğunu vurgular. Çünkü tiyatro sahnesi, her ne kadar sahnelendiği salonun zaman ve mekanından farklı bir zaman ve mekanı temsil etse de, izleyicinin önünde gerçek bir mekan (sahne) ve zaman olduğu için, yarattığı yanılsama daha güçlüdür. Bu, fotoğrafın yarattığı yanılsama ile karşılaştırıldığında daha rahat görülebilir. Fotoğraf da, tıpkı tiyatro gibi, belirli bir zaman ve mekanı temsil etmekle beraber, bunu gerçek bir mekan ve zaman yardımıyla yapmadığı için, algılayıcıda temsil ettiği mekan ve zamanın yanılsamasını yaratmaz. Sinema ise, yarattığı yanılsamayla fotoğraf ve tiyatronun arasında bir yerde konumlanır. Sinema, mekan olarak fotoğrafta olduğu gibi iki boyutlu bir yüzey kullanırken, tiyatrodakine benzer şekilde gerçek bir zaman akışından yararlanır. Bu da, onun yanılsama gücü açısından, tiyatro ve fotoğraf arasında bir yerde bulunmasının nedenidir. Yanılsamanın bölümsel olması, ilk aşamada sinema adına bir olumsuzluk gibi görünse de, aslında montajı olanaklı kılan şeydir. Bu sayede sahneler arasında büyük bir hızla gerçekleşen büyük çaplı zaman ve mekan değişimleri izleyiciyi rahatsız etmediği gibi, izleyici tarafından normal karşılanır. İzleyicinin izlediği filmin gerçekliğin tam bir temsili olmadığını bilmesine rağmen, bölümsel de olsa bir yanılsama nasıl gerçekleştiğinin esas nedeni, insanlara günlük yaşamda bir konuyu ya da duyguyu kavramak için esas olanın yeterli olmasıdır. Sinema izleyiciye esas olanı verebildiği sürece, yanılsama gerçekleşir. “Esas olanın aktarılması” sorunu, Arnheim’in sinema sanatının niteliğine ilişkin görüşlerinin odağında yer alan düşüncelerden biridir (B. Kibaroglu, 2015: 12-13).

Arnheim, sesin olmayışının sinema üzerindeki etkileri üzerine de yoğunlaşmıştır. Ona göre sesin yokluğu, sinemanın eksikliği değil, tersine üstün gösteren niteliği

sayılabilecek bir durumdur. Tersini savunanlara sert bir şekilde karşı çıkarak, onları “sinema sanatından hiçbir şey anlamayan” insanlar olmakla suçlar (R. Arnheim, 2010: 89). Arnheim’ın, sessiz bir filmi önyargısızca izleyen birinin sesin yokluğunu hissetmeyeceği savı öne sürdüğü önemli bir iddiadır. Bunun nedeni ise, bölümsel yanılsama kuramıyla açıklanmaktadır. Yanılsama, izleyicinin izlediği filmde esas olanı alabildiği sürece gerçekleşir. Daha fazlasına gereksinim duymaz ya da sesin yokluğundan rahatsız olmaz. Film, izleyiciye, diyaloglar ve ortam sesleri olmaksızın, esas olanı verebilmektedir. Arnheim, bu konuda çok başarılı bir örnek olarak, Steinberg’in “New York Rıhtımları” filminde tabancanın patlamasının (film sessiz olduğundan) kuş sürülerinin havalanması ile belirtildiği sahneyi gösterir. Bu sahnede tabancanın sesi olmaksızın yalnızca havalanan kuş sürüsünün görsel görüntüsü aracılığı ile yönetmen, izleyiciye anlatmak istediğini, esas olanı verebilmekte ve bu nedenle de izleyici sesin yokluğunun eksikliğini hissetmemektedir (R. Arnheim, 2010: 33-35).

Macar-Yahudi bir film eleştirmeni, estetikçi, yazar ve şair Béla Balázs’a (1884-1949) göre, sanat yapıtının dış dünyadan bağımsız kendi yasaları olan bir mikro-kosmos gibi algılanması; gerçekliğin temsili olsa bile ondan kesin bir şekilde ayrı olması, algılayıcıda sanat yapıtının dünyasının içine girilmeyen, kendi kendine yeten bir kompozisyon olduğu algısını uyandırmaktadır. Klasik Avrupa estetiğinin bu katı bakışı nedeniyle, sinema bir sanat olarak, ancak Avrupa estetiğini hiçe sayarak izleyicide, sahnede izlediği öykünün tam ortasında olduğu yanılsamasını yaratmayı başaran Hollywood’da doğabilmiştir (B. Balázs., 1952: 49-50).

Sesin sinemaya girişini değerlendiren Eisenstein da, bu yeni teknolojik gelişmenin sinemanın gerçeklik yanılsamasını arttıracak şekilde kullanıldığında, sinemada kendisinin “yüksek kültür dramaları” olarak adlandırdığı konuşmanın yönlendirdiği filmler ile “filme alınmış tiyatro” tarzı sanat eserlerinin sayısında artışa neden olacağını belirtir. Ayrıca bu tarz bir kullanımın, çekimlerin kendi başlarına taşıdıkları anlamı arttırarak, montaj ile şekillendirilmelerini zorlaştıracak olduğunu belirtir (S.M. Eisenstein, 1977: 258).

Kracauer'e göre, sinemanın gerçekçilik açısından fotoğrafa üstün geldiği durumlardan biri de, olmuş bir olay ya da yazılmış bir senaryoyu "sahneleme" yoluyla kayda alabilme olanağıdır. Burada yönetmenin dikkat etmesi gereken nokta, sahnelenen dünyanın, gerçek dünyanın benzer bir yeniden üretimi gibi durmasıdır. Kracauer'e göre, sahnelemenin kullanılması, gerçeklik yanılsamasını sağlayabildiği, yani izleyicide "sahnelenmemiş" izlenimi bırakabildiği sürece, sinematik yaklaşıma ters değildir (S. Kracauer, 1960: 33-35). Film görüntüleri karşısında eleştirel yetileri azalan izleyici, yönetmenin kendi tercihinine göre düzenlediği gerçeklik yanılsamasını gerçekliğin kendisiymiş gibi kabul eder. Kracauer, bunun Sovyet ve Nazi propaganda filmlerinde görüldüğünü belirterek, durumun tehlikesine dikkat çeker (S. Kracauer, 1960: 157-172).

1.3.2. Sinematografik Anlatım

Sinematografi sözcüğü, Yunanca kökenli olup, "hareketle yazı yazmak" anlamına gelmektedir. Yunanca'da 'kinema' hareket, 'grafos' ise yazmak, çizmek anlamına gelmektedir. Brown, sinematografiyi, "İşin özünde, film yapmak, çekim yapmaktır; ancak sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir" şeklinde tanımlar (B. Brown, 2008: 8). Brown, ayrıca, "Sinematografi bir anlatım dilidir ve içinde objektif, kompozisyon, görsel tasarım, ışıklandırma, görüntü denetimi, devamlılık, hareket ve bakış açısına ait değerler ve alt diller topluluğudur" ifadesiyle bu görüşünü pekiştirmektedir (B. Brown, 2008: 9).

Tiyatro ve özellikle de sinema, anlatı metinleri arasında mimetik yapıya en yakın olan sanat dallarıdır. Bir olay ya da mekânın hareket ve süresini yeniden üretebildiği için, sinema, diğer sanatlar içinde ve yeniden canlandırma biçimleri arasında en gerçekçi olandır (M. Sözen, 2008: 130). Teknikten estetiğe sinematografik yeniden canlandırma, yalnızca kamera ile ilgilenmez; kullanılan filme, ışık kaynağının türüne, objektif seçimine, seslerin tasarımına, mizansene, sekansların dizilişine ve kurgu seçeneklerine dek tüm bu unsurlarla 'gerçekliğin algılanışını' daha güçlü bir şekilde yeniden üretmeye çalışır. Diğer bir deyişle, sinemada mimetik anlatım, kameranın önündeki nesnenin ya da olayın gerecin izin verdiği ölçüde yeniden canlandırılması olarak tanımlanabilir. Kamera,

önündeki dünyaya yönelip onu aktarırken; her imge, kamerada vücut bulan görünmez bir anlatıcıyla yüklenmiş olarak yansıtıldığı için, izleyici, kameranın ya da yönetmenin farkında olmaz. Öykü, kurgu yoluyla oluşturulan bütüncül bir uzam-konum-olay yanılısamasıyla görünmez bir anlatıcıya kaynak gösterilir ve onun bakış açısından izleyiciye sunulur. Bu anlatıcı, çoğu kez kamerayla özdeşleştirilir, ancak bu tam olarak doğru değildir, çünkü sinematografik anlatıcı, görüntü ve ses gibi iki ana kanal ve bu kanalların alt dallarının düzenlemesiyle oluşan bileşik bir yapılanmayla üretilmekte; anlatıcı da, bu çoklu bileşenin içinde oluşmaktadır (S. Chatman, 1990: 135).

Sinematografi’de görüntü, hareketli bir renk ve ışık demetinden oluşmaktadır. Bu yapının gerçekte ilişkisini sağlayan ve izleyicide bir gerçeklik izlenimi bırakan şey de, üç boyutlu ya da derinlik sağlayarak, bir tür rölyef oluşturan harekettir. Bu açıdan, sinematografik inandırıcılığın en önemli koşulunun “devinim” olduğu ifade edilir (N. Arı, 2015: 37). Adanır, “Dilin dayanağı sözcükler ve yazı, sinematografininki ise film şeridi ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık, film şeridindeki imgelerin anlamları sınırsız olabilmektedir” ifadesiyle dil ve sinematografiyi karşılaştırmakta, sinematografik anlatımın daha geniş bir alanı işaret ettiğini belirtmektedir (O. Adanır, 2012: 53-54).

Sinematografi anlatımı sahne estetiği içerisinde; tüm olaylar burada, hemen karşımızda ve kendiliğinden olup bitiyormuşçasına sürüp giderken; zaman ve mekan, izleyiciyi odak noktası alan bir bakış açısıyla düzenlenir ve izleyicinin doğrudan doğruya olayların bütünüyle karşı karşıya getirilmesi amaçlanır (J.V. Mascelli, 2008: 20). Bu nedenle de sinematografik anlatımın her aşaması, gerçeklik izleniminin en yüksek düzeye taşınması esasına dayanır. Tüm bu yapılanma, izleyicinin bu yanılısamayı algılaması yönünde düzenlenmesidir.

Ancak, sinematografik anlatımda, gerçekliğin mükemmele yakın bir benzerini oluşturma arzusu, dram sanatının gelişmesinde devrim niteliğinde bir aşamayı temsil etmektedir. Çünkü sinematografi anlatımı, teknolojiden aldığı destekle hareket halindeki bir imgenin (görüntünün) büyük çapta gerçekçi bir görünümünü oluşturma yeteneğine

sahip olmuştur. Böylece, görsel estetik anlamında izleyiciyi etkileme açısından bakıldığında, en önemli ifade şekli olmaktadır (Ü. Yörükhan, 2008: 151).

Robert Edgar Hunt da, sinematografik anlatımı, ‘Film Dili’ adlı kitabında şu şekilde ifade etmiştir:

“Sinematografi anlatımı sinema seyircisini, kendine özgü olan dilin anlatım olanaklarını kullanarak, beyaz perdede gördüğü şeyin gerçek olduğuna inandıran bir yanılsamayı yaratmak zorundadır. Her film yüzlerce farklı plandan oluşmaktadır ve her plan filme belirli bir anlam yüklemektedir. Bir oyuncunun elbisesinin renginden, duvar kağıdının desenine kadar her şey, belirli bir anlamı aktarmak için seçilmektedir. Ayrıca çekimi yapan kameranın açısı, yüksekliği, çektiği nesneye olan mesafesi ve hareketi, oluşturulan her kadrage belirli anlamlar yüklemektedir. Film kamerası kaydetmeye başladığı andan itibaren gerçekliğin parçalarını kopararak sinema filmine (selüloit) veya sayısal ortama kaydeder, böylelikle de tabiatlarını bozarak onlara yeni anlamlar yükler. Kameranın önünde sahnelenen eylemler “pro-filmic” (film öncesi) olaylardır. Sinematografi görsellik ve film dili; bu malzemelerin kamera tarafından kaydedilmesi, değiştirilmesi ve art arda dizilerek yeni bir anlam örgüsüne dönüştürülmesi şeklinde oluşmaktadır.” (R.E. Hunt, 2012: 118)

Sinematografik anlatım dilinde görüntünün biçimi, izleyicinin gündelik görme açısından değil, yönetmenin belirlemiş olduğu açılardan iletilmektedir. Görüntüdeki nesne gerçek dünyadaki ile benzerlik gösterse bile, izleyicinin onu gördüğü açı, sıradan olanın çok ötesinde ve estetik olarak kurgulanmış bir açıdır. Yönetmen, nesnel gerçekliği, kendi anlatım estetiğine göre özgürce değiştirmektedir. Diğer bir deyişle, görüntü, yönetmenin bakış açısını yansıtmaktadır. Olağan sahne estetiği içinde, izleyici o anda karşısında bulunanların gerçek olaylar ya da dekor unsurlarının gerçeğini düşünmez,

kendini yönetmenin gözünden aktarılan gerçekliğin içinde bulur. Yönetmenin temel dayanağı, bu gerçeklik algısı ile izleyicinin yoğunluğunu sağlama ve bunu gösteri boyunca sürdürebilmektir (N. Arı, 2015: 39).

Brown’a göre:

“Görsel iletişim ve çoklu ortam konusundaki teknolojik ilerlemenin bir uzantısı olarak sinematografi anlatım, yöntem ve teknolojileri de tüm dünyada büyük bir hızla gelişim göstermektedir. Bu nedenle gelişmelere ortak olabilmek için, sinematografi anlatımında da daha önce hiç denenmemiş teknikler üretebilmek ve çeşitli deneysel çalışmalar yapmak bir gerekliliktir”. (B. Brown, 2008: 57)

Bu bağlamda, geleneksel yöntemlerle çekilen birçok sinema filminin tersine, izleyicisi gün geçtikçe katlanarak artan ve sinematografi anlatım estetiğinin kendisini de bir üst boyuta taşıyan üç boyutlu (3D) filmlerin gösterimi güncel birer örnektir (N. Arı, 2015: 39).

1.3.3. Sinema Oyunculuğunda Anlatım Teknikleri

Filmler, ekibin son derece küçük bir gruba indirgendiği çok az istisna dışında (örn. Fassbinder, *In a Year of Thirteen Moons*, 1978, filminde; yapımcı-yönetmen, kamera operatörü, ses uzmanı ve aynı zamanda aktördür), genellikle geniş bir grup tarafından yapılır. Kısacası, film toplu yazarlığın sonucudur (B. Gaut, 2011: 115). Etkisini, hikaye anlatımının iç içe geçmiş sözleşmelerini kuran, bağdaştıran, büyük oranda hibrit bir ortamda birleştiren bir takım teknik, performatif ve estetik stratejilerden türetir. Endüstriyel bir ürün olarak, metnin tarihsel durumunu anlatı yapısında da yansıtmaktadır; ister açıklayıcı alfabe/başlık kartı (intertitles) ile sessiz bir film olsun, ister yüksek çözünürlüklü dijital çok izli ses kullanan bir film olsun, statik bir kamera sahneye konup açılmadığına bakılmaksızın modern düzenleme tekniği, görüntülere cesur bir kinetik enerji verir (M. Kuhn & J.N. Schmidt, 2014).

1980'lerde Wisconsin Okulu'nun daha sistematik anlatım söylemi, anlatım düzenini, isteğe bağlı olarak “epistemolojik (bilgi kuramı ile ilgili) kısıtlama altında verilerin yeniden tanımlanması” olarak tanımlayan bir bilişsel ve yapılandırmacı yaklaşıma başvurmuştur (E.R. Branigan, 1992: 112). Başlıca görüşleri, anlatı ve algılama verilerini anlaşılır kılmak için zihinsel süreçlerde kesinlikle akılcı ve mantıklı bir açıklama üzerine kuruludur. Chatman'ın anlatım konsepti hala edebi teoride (Booth, Todorov) sabit kaldıysa da, sinemanın görsel olarak somutluğunu edebiyattan ayıran temel iz olarak gören Branigan ve Bordwell, sinematik bir anlatıcı veya anlatı sesi fikrinden hemen ayrılırlar. Anlatıcının yapısının, çeşitli düzeylerde gerçekleştirilen “anlatı etkinliği” içine alındığını kabul ederler (D. Bordwell, 1985: 62).

Sinemasal anlatılarda ‘nesnel’ ve ‘öznel’ olmak üzere başlıca iki anlatı türü vardır:

- Nesnel anlatıda; kamera, olayları dışardan bir gözlemci gibi yansıtır. Nesnel tarz, olayı kendi bünyesinde ve temposunda noktalamasına izin vererek, izleyicilerin aracın sınırlılıkları çerçevesinde kendi yorumlarını yapmalarına olanak tanır.

- Öznel anlatıda ise; kamera, öykü karakterlerinden birinin yerine geçer ve olayları onun bakış açısıyla sunar. Öznel tarz, kendiliğin ifadesini (self expression) sergiler. Rüya ve düşüncelerde olduğu gibi, filmin dışsal gerçekliğinin belirli bir anlatıcıya özgü olduğu izlenimini verir. İzleyiciler, bakış açısını sunmak için var olan somut bir figürü duyumsar. Öznel kamera, sonuçta bir öznellik yanılsamasıdır. İzleyici, filmdeki bir karakterin gözüyle uzam ve olaya baktığı yanılsamasını yaşar ve bu onun öyküye katılımını daha bir güçlendirir. Örneğin, çarpıtılmış öznel kamera uygulamasıyla izleyici, gözlerinden bakmakta olduğu oyuncunun sarhoş, hiddetli ya da aklını yitirmiş tutumlarının gerçek deneyimini yaşayabilir. Diğer bir deyişle, izleyicinin psikolojik tepkisi, büyük ölçüde kurgusal uygulamalarla yönlendirilebilir. Uygun kamera açıları, izleyicilerin katılımı ile kayıtsızlığı arasındaki farkı belirleyebilir. İzleyicinin konunun ne kadarını göreceğini ve hangi bakış açısından göreceğini görüntünün boyu ve açısı belirler. İzleyiciler, kameranın her yer değiştiriminde, yeni bir bakış açısına taşınır. Örneğin, eğer istenen etki ilginin dağıtılması ise, ya da sahne yakın çekime alınamayacak kadar fazla

şiddet içeriyorsa, genel ve boy çekimleri izleyicisini olayların uzağına yerleştirir; daha yakın çekimler izleyicinin yansıtılanlara duygusal katılımını getirir (M. Sözen, 2008: 133).

Yönetmenin malzemesi ile olası ilişkileri çoğu kez karmaşıktır. Birçok film, bazen nesnel ya da yorumlayıcı, öznel ya da dönüşümlü gibi çeşitli tarzlar sergiler. Bu tarzlar bir uçta nesnel, diğer uçta öznel ve bunların arasında denge sağlayan yorumlayıcı olmak üzere, bir süreklilik olarak görülmelidir (F. Bilgiç, 2002: 152).

Yetenekli oyuncularını sinemaya kazandıran eğitmenlerin ortaya çıkardıkları önemli oyunculuk teknikleri şu şekilde sıralanabilir:⁹

- **Stanislavski Sistemi:** Rus kuramcı ve öğretmen Konstantin Stanislavski tarafından geliştirilmiş olan bu teknik, dünyanın en yaygın oyunculuk tekniklerinden biridir. Stanislavski'yi izleyen Stella Adler, Sanford Meisner ve Lee Strasberg gibi eğitmenler, ondan esinlenmiştir. Bu teknikte, oyunculuğun merkezinde özdeşleşme yer almaktadır ve oyuncunun canlandırdığı karakteri yaşaması gerektiği vurgulanır.

- **Lee Strasberg Metodu:** Lee Strasberg'ün öğrencileri, karakterlerinin duygusal dünyasını daha derinden anlamaya ve bu dünyaya daha derin bağlantılar kurmaya çalışır. Oyuncular, bu metod ile izleyicide gerçek yaşamdan duygular ve tepkiler uyandırır. Strasberg'ün öğrencileri arasında, Paul Newman, Al Pacino, George Peppard, Dustin Hoffman, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Mickey Rourke gibi tanınmış isimlerden yer alır.

- **Stella Adler:** Stella Adler, oyunculuk sanatında Konstantin Stanislavski'den ders alan tek Amerikalı oyuncudur ve aynı zamanda Marlon Brando'nun ilk oyunculuk öğretmenidir. Adler'in yaklaşımı da Stanislavski'nin kuramının temelleri üzerinde

⁹ Backstage. 8 Important Acting Techniques (in Gifs!), 2017. https://www.backstage.com/news/8-important-acting-techniques-gifs/?utm_campaign=Editorial+Posts&utm_content=16048861&utm_medium=social&utm_source=facebook (e.t. 06.07.2017)

oturur. Ancak burada duygulardan çok, hayal gücü üzerinde durulur. Stella Adler; “*Kendi eşsiz içsel deneyimlerinizin ötesine geçmek zorundasınız*” ifadesiyle hayal gücünün önemini vurgular. Adler’in diğer ünlü öğrencileri arasında ise, Mark Ruffalo, Robert De Niro ve Benicio Del Toro gibi isimler sayılabilir.

- **Meisner Tekniği:** Taklit alıştırmalarıyla ünlü olan *Meisner, Stanislavsky*’nin yarattığı yöntem oyunculuğun temsilcilerinden biridir. *Meisner*, oyunculara “belli hayal ürünü durumlar altında doğru bir şekilde yaşamayı” öğretir. Bu teknikte, öncelikle açıklık, dürüstlük ve karşısındakini dinleme önem taşır. *Grace Kelly, Diane Keaton, Robert Duvall, Gregory Peck* gibi ünlü oyuncular Meisner tarafından eğitilmişti.

- **Michael Chekhov Tekniği:** *Jack Nicholson, Yul Brynner, Clint Eastwood, Anthony Hopkins Ingrid Bergman* gibi birçok oyuncuya eğitim vermiş olan *Michael Chekhov*, ünlü “psikofiziksel” çalışmalarıyla tanınır. Bu teknikte beden ve hareket önemlidir. Oyuncuyu karaktere yaklaştırmak için hem bedensel hem de duygusal hareketler kullanılır.

- **Pratik Estetik Tekniği:** Oyuncu *William H. Macy* ve oyun yazarı *David Mamet* tarafından geliştirilen bu analitik yaklaşım, her şeyden önce basit bir eylemi vurgular. Pratik, estetik yazar merkezlidir. Oyun yazarı ya da senarist, aynı zamanda yaratıcıdır. Oyuncu ise, yazar gibi yaratıcı değil, yalnızca yaratıcı çevirmendir. Bu tekniğin oyuncularını için karakter yoktur. O, yaratılmaz. Yazar, oyuncuya önceden senaryoda yazılan önerilerle rolü oynamak için gerekli olan her şeyi verir. Yazarın kelimeleri oyuncunun eylemlerine karıştığında ve izleyicinin zihninde doğduğunda, karakter yaratılmış olur.

- **Uta Hagen Tekniği:** *New York’s Herbert Berghof Studio*’da sevilen bir eğitmen olan *Uta Hagen; Matthew Broderick, Amanda Peet, Sigourney Weaver, Liza Minnelli, Jack Lemmon, Charles Nelson Reilly* gibi oyunculara eğitim vermiştir. Bu teknikte realizm ve gerçek her şeyin üstünde tutulur. “Yerine koyma” ya

da “aktarma” oyuncuların, bir sahnede kendi deneyimleri ve duygusal belleklerini anımsamalarını sağlar.

- **Viola Spolin:** Doğaçlama tiyatrosunun Amerikalı temsilcisidir. Oyuncuların anı yaşaması ve seri yanıt verebilmesi için öğrencilerine “*tiyatro oyunları*” diye tanımladığı oyunculuk egzersizlerini geliştirmiştir. Bu yöntem, birçok yönetmen ve oyuncuya doğaçlama tiyatro yaratma olanağı sağlamıştır. Alan Arkin, Dan Aykroyd, Fred Willard gibi isimler bu ekolden gelmektedir.

1.4. Tiyatro Ve Sinema Oyuncululuğunun Karşılaştırılması

Sinema ve tiyatronun ayrı ve hatta antitetik (karşıt) sanatlar olduğu ve her birinin kendi karar standartlarını ve biçim ölçütlerini ortaya çıkardığı ifade edilir. Bu nedenle, Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures / Sinema Filmlerinde Stil ve Ortam” (1934, 1946'da yeniden yazıldı) adlı ünlü denemesinde, bir filmi değerlendirme ölçütlerinden birinin teatrallığın (abartılı, yapay davranma) dışavurumlarından özgürlüğü olduğunu savunmuştur.

Sinema tarihi, genellikle teatral modellerden kurtuluş tarihi olarak kabul edilir. Her şeyden önce dramatik cephesellikten (koltuğunda sabitlenmiş bir oyun izleyicisinin durumunu kopyalayan hareket eden kamera), sonra dramatik oyunculuktan (jestler gereksiz yere stilize, abartılı-gereksiz, çünkü şimdi aktör “yakın”dır), sonra da dramatik ekipmandan (izleyiciyi gerçeğe dönüştürme fırsatı göz ardı edilerek, izleyici duygularının gereksiz yere "uzaklaşması") özgürleşilir. Filmler, tiyatro durgunluğundan sinematik akışkanlığa, tiyatro yapaylığından sinematik doğallığa ve dolaysızlığa doğru ilerleme olarak kabul edilir (S. Sontag, 1966: 24-37). Tüm bu farklılıklar, oyuncuları da etkilemekte, aralarında benzerlikler kadar ayrımları da belirlemektedir.

Tablo 1. Tiyatro Oyunculuğu İle Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım

TİYATRO OYUNCULUĞU	SİNEMA OYUNCULUĞU
Oyuncu hareket ve söz ile canlandırdığı role kişilik kazandırır.	Oyuncu, bir düşünceyi, bir konuyu, sesli sinemada sesle de desteklenen, devinimli resimler (görüntüler) yardımıyla ortaya koyar (N. Özön, 1981: 273).
Tiyatro oyuncusu için gerekli çalışma araçları arasında, üzerinde titizlikle durulmuş bir sahne diksiyonu, doğallığın üstünde jestler, yakından bakıldığında çok abartılı görünen makyaj yer alır.	Sinema oyunculuğunda, doğal ölçülerin dışında herhangi bir hareket, fazla makyaj hemen göze batar, sahteliğini hemen açığa vurur (A.Ş. Onaran, 1986: 59).
Tiyatro oyuncusunun en önemli aracı sesidir. Güzel, eğitilmiş, esnek, değişik, her karakter ve duruma uygun bir sesi geliştirmesi gerekir.	Sinema oyuncusunun en önemli aracı vücududur. Bu nedenle; ses gibi dış araçlardan daha çok; yaratıcı düş gücü, ritm duygusu, ilgiyi yoğunlaştırma ve sezgili zeka gibi iç araçlara gereksinimi vardır (J.M. Boggs, 1978:145).
Tiyatroda oyuncu, sahnede izleyicinin karşısında eti ve canı ile vardır.	Sinemada oyuncu, ekrandaki görüntüsü ile yer alır (L.R. Bobker, 1974: 158).
Tiyatroda bir olayı göstermek için, onu temsil etmek yeterlidir.	Sinemada bir olayı göstermek için, bunun gerçekçi bir biçimde oluştuğunu anlatmak önemlidir. Bu bağlamda araya sinema teknikleri girmektedir.
Tiyatroda her şey sahne sınırları içinde adeta hapsedildiği için, sinemaya yapılan uyarlamalarda genişletme çabasından dolayı başarı sağlanamamaktadır.	Sinematiklerin çoğu, bir piyesi ele alıp, ‘ben bu senaryoyu ya da metni sinemaya uyarlayacağım’ düşüncesinden yola çıkarlar (S. Kracauer, 1976: 93).
Tiyatro oyuncusu, izleyici ile anında etkileşerek, iletişim kurma olanağına sahiptir.	Sinema oyuncusunun izleyici ile anında etkileşme, geri besleme olanağı yoktur (Z. Oral, 1981: 26).
Tiyatro oyuncusu, oyun kişiliğini provalar sırasında oluşturmaktadır. Tiyatroda oynayan oyuncu, aynı zamanda rolünün karakteri ile özdeşleşir.	Sinema oyuncusu, ayrımların arka arkaya çekilmemesi nedeniyle, hem bütünlüğü hem de gerçekliği bozmamak için, daha büyük çaba harcamak, role yoğunlaşmak zorunda kalır. Ancak bu şekilde oynadığı karakteri herhangi bir zamanda doğru olarak yansıtabilir.
Tiyatro oyuncusu, söz ile anlamı oluşturabilir. Sesi onun için daha önemlidir.	Sinema oyuncusu, izleyici ile iletişimini “vücut dili” ile sağlar (L.M. Boggs, 1978: 150).
Tiyatro oyuncusu, tüm gücünü her akşam gösterir. Tiyatroyu terk ettiğinde, oyunculuğu bitmiş, başarı ya da başarısızlığı geçmişte kalmıştır.	Sinema oyuncusu, çekim sırasında tamamlanmış bir başarı gösteremez. Oyuncunun gerçek başarısı, alıcı önünde gerçekleşen özgün başarının parçalarından kurgu odasında yeniden

	yaratılır. Detaylar eklenebilir veya çıkarılabilir. Diyologlar, ifadeler ve hareket özgün olanından daha farklı kullanılabilir. Bunun için sinema oyuncusu ayırmadan ayrıma tutarlılığı sağlayabilmek için çok daha fazla çalışmak zorundadır (L.R. Bobker, 1974: 160).
Tiyatro oyuncusu, izleyiciler tarafından işitilebildiğinden ve görülebildiğinden emin olmalıdır. Tiyatrodaki izleyiciler oyuncuyu çeşitli açılardan görebilirler. Dolayısıyla bir oyuncu tüm izleyicilere ulaşmak için özel bir biçim geliştirmek zorundadır (L. Kuleşhov, 1974: 58).	Sinema oyuncusunun tek reel izleyicisi yönetmendir ve oyuncularını için bütün izleyicilerin yerini tutmaya çalışır. Oyuncunun hangi açılardan görüneceğine, ne zaman yaklaşacağına karar veren yönetmendir (J.M. Boggs, 1978: 144).

Yukarıda belirtilen bazı noktalarda ön plana çıkan farklılıklara karşın, günümüzde tiyatro ve sinema oyunculuğunun iç içe geçtiği görülmektedir. Hem tiyatro hem de sinema oyuncusu Macit Koper, bu iki oyunculuk arasındaki ayrımın pek farkında olmadığını ifade etmektedir:

“Tiyatro oyuncusu olmanın sinemada çok büyük yararları olduğu kanısındayım. Tiyatroda bir rolün başından sonuna nasıl oynandığını her gece deneyerek, kendinde, vücudu sesinde kontrol ederek, bilinçli bir biçimde yerleştir başlar oyuncu. Bir rolün başından sonuna nasıl oynandığını durumları yaşayabilmek için böyle bir deneyimden geçmiş olmak çok büyük bir avantajdır” (H. Şenköken, 1987: 5).

Macit Koper, bu ifadesinde de görüldüğü gibi, oyuncunun belli bir eğitimden geçmiş olması gerektiğini vurgulamaktadır (C. Uluyağcı, 2001: 48-49).

2. BÖLÜM

SİNEMA VE TV OYUNCULUĞU (Kamera Önü Oyunculuk)

2. BÖLÜM

SİNEMA VE TV OYUNCULUĞU

(Kamera Önü Oyunculuk)

2.1. SİNEMA ve TV OYUNCULUĞU (Kamera Önü Oyunculuk)

Film, televizyon ya da sahne, hangi ortamda olursa olsun oyunculuk özel bir sanattır ve diğer sanat dallarından önemli ölçüde farklılık gösterir. Öncelikle, sanatçı ve onun yarattığı eser (artefakt), yalnızca oyunculuk sanatında bir birlik oluşturur. Örneğin, bir yazar roman yazar, bir besteci müzik besteler, ressam resim yapar, yalnızca oyuncu kendi sanatının hem yaratıcısı hem de sonucudur. Oyunculuğun bu özelliği, onun anlatımsal dışavurumunu belirlemenin yanı sıra, onun içsel ve özel yaşamını da belirler. Ayrıca, genellikle bir oyuncunun yaşamı yalnızca ona ait değildir, çünkü aynı zamanda diğerlerinin de yaşamıdır; diğer bir deyişle, oyuncunun yaşamında sürekli bir göz önünde olma durumu vardır. Bundan dolayı, oyuncuların gerçek yaşamdaki karakteri çoğu kez oynadıkları karakterlerle özdeşleşir; bu durum, çoğu kez oyuncuların oynadıkları karakterlerin gerçek karakterlerinin önüne geçmesine neden olur. Dolayısıyla oyuncular ister istemez gerçek yaşamlarını bu ikilemi sürekli hissederek yaşamak zorunda kalırlar. Yönetmenlerin bu durumu göz önünde bulundurmaları ve bir oyuncuyla çalışmanın son derece hassas ve kolay etkilenen biriyle çalışmak anlamına geldiği ifade edilir (S. Saliji, 2016: 55).

Sinemada oyunculuk, tiyatroya göre, daha fazla görsel ve dinamiktir. Bu durum, beraberinde, özellikle filmin çekim ve kurgu aşamasında, farklı bir işitsel ve görsel düzenlemeyi gerektirmektedir. Kimi oyuncular, özellikle televizyonu, oyunlarının çalındığı ve hırpalandığı hissine kapıldıkları için, kurgu yüzünden pek de sevmemektedirler. Ancak, hem sinema hem televizyon sentetik ve tekniğe dayalı sistemlerdir. Oyuncu ise, canlı olmayı ve her şeyi tekrar tekrar canlı yaşamayı sever, doğasında bu vardır ve köken olarak tiyatroya aittir. Günümüze kadar sinema tarihine hızlı bir göz atıldığı zaman, bu zıtlıktan mükemmel yapıtların doğması ve sinemayı sanat düzeyine ulaştıran yapıtların varlığı, aslında ortada bir zıtlığın değil, birlikteliğin başarısı ve bu başarının kanıtıdır. Bu verilerin ışığında, günümüzde artık yalnızca kamera önü

oyunculuk üzerine uzmanlaşılın dalların açılması gerektiği ifade edilir (S. Saliji, 2016: 60).

2.1.1. Sinema Oyunculuğu Eğitimi

Sovyet Devrimi'nin ardından, 1919 yılında kurulan Devlet Sinema Enstitüsü (Vsesoyuznyi Gosudarstvenyi Institut Kinematografi-VGIK), sistemli eğitim veren ilk sinema okuludur. Bunu izleyen yıllarda, diğer ülkelerde de sinema okulları açılmış ve daha çok sinemanın devlet denetiminde olduğu ülkelerde görülmüştür. İtalya'da Mussolini'nin girişimiyle 1935'te açılan Deneysel Sinema Merkezi (Centro Sperimentale eli Cinematografia) ile Almanya'da Goebbels'in kurduğu Alman Film Akademisi (Deutsche Film-Akademie) bu gelişmenin tipik örnekleriydi.

Paris'te 1943 tarihinde açılan Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü'nü (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques-IDHEC), II. Dünya Savaşı sonrasında Batılı ülkelerde yaygın hale gelen sinema okulları izlemiştir. Doğu Avrupa ülkelerindeki sinema okulları (Polonya'da Łódź, Çekoslovakya'da Prag) yetiştirdikleri öğrencilerin çalışmalarıyla öne çıkarken, İngiltere'deki bağımsız Londra Sinema Okulu'ndan ve 1971'de kurulan Ulusal Sinema Okulu'ndan uluslararası alanda adını duyuran sinemacılar mezun olmuştur. ABD'de ise, Güney California Üniversitesi'nin (USC), Los Angeles'taki California Üniversitesi'nin (UCLA) ve New York Üniversitesi'nin sinema bölümlerinden mezun olan öğrenciler, 1970'lerin ortalarından başlayarak, ABD sinemasındaki canlanmaya damgalarını vurdular. Sinema okullarının verdiği öğretim uzunluk, amaç, öğretim yöntemleri ve teknik olanaklar açısından farklılık gösterir.

Türkiye'de sinema öğretimi çok geç bir tarihte başlamıştır. 1960'larda Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın-Yayın Yüksekokulu'nda sinema dersleri verilmiştir. Düzenli sinema eğitimine 1970'lerde İstanbul'da Sinema-TV Enstitüsü'nde

(bugün Sinema-TV Merkezi) başlandı. İzmir'de Ege Üniversitesi ve Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi'nden sonra başka üniversitelerde de sinema eğitimi sürdürüldü.¹⁰

Oyunculuk kariyerindeki eğitim gereksinimlerinin temelinde, aktif bir hayal gücü ve oyunculuk yapmaktan hoşlanmak yer almaktadır. Harekete geçmek için resmi bir eğitim gerekmez; ancak dersler alabilir ya da beceri kazanmak için oyunculuk, tiyatro ya da drama odaklanan yüksek lisans programına girilebilir. Oyunculuk derecesi sunan okullar da bir seçenek olarak yer alır.

Bir aktör olarak, televizyon şovlarında, reklamlarda, filmlerde veya tiyatro yapımlarında performans gösterilebilir. Oyunculuk tekniklerine ek olarak, potansiyel iş olanaklarını genişletmek için şarkı söyleme ve dans etme becerileri geliştirilebilir. Oyunculuk güvenliğini sağlamak için, genellikle ses sınavı gerekmektedir. Bir deneme esnasında, bir senaryoyu okumak veya hazırlanmış bir parça yapmak zorunda kalınabilir.

Tablo 2. Oyunculuk İçin Önemli Bilgiler

Derece Düzeyleri	Oyunculukta; ön lisans, lisans ve yüksek lisans dereceleri kullanılabilir.
Çevrimiçi Kullanılabilirlik	Aktif olmayan programlar mevcut değil, ancak sektörle ilgili programlar ve kurslar mevcuttur.
Zorunlu Beceriler	Yaratıcılık, ezberleme, süreklilik, okuma ve konuşma.
Benzer Meslekler	Dansçılar, Müzisyenler ve Şarkıcılar, Yönetmenler, Yapımcılar, Film ve Video Editörleri, Multimedya Sanatçıları ve Animatörler, Koreograf, Oyun Yazarı / Senarist.

Genel olarak gerekli olmasa da, birçok aktör resmi oyunculuk eğitimini tamamlamayı seçmektedir. Tiyatro toplulukları veya oyunculuk konservatuarları, oyunculukta resmi programlar önerebilir; benzer şekilde, oyunculuk, tiyatro veya drama programları birçok kolej ve üniversitede sunulmaktadır.

¹⁰ Sinema Okulları <https://www.turkedebiyati.org/sinema-okullari.html> (e.t. 08.07.20117)

Bu gibi programlar genellikle oyunculuk teknikleri, yöntemleri ve becerilerini kapsar. Sınıflar, doğaçlamanın incelenmesi de dahil olmak üzere, televizyon veya film oyunculuğu, ses ve konuşma ve sahne mücadelesini içerebilir. Oyunculuk kurslarına ek olarak, sahne için hareket ve ses keşfedilebilir. Bir program, oyun yazarlığı dahil olmak üzere, tiyatro tarihi, kostüm bilgisi ve seçmeler gibi alanları da kapsayabilir. Buna ek olarak, programlar sıklıkla lisans programında canlı performans sergilemeyi içerir veya deneyimin kazanılmasında yardımcı olabilir.

Deneyim, oyunculuk kariyerinde başarılı olmak için yaşamsal önem taşır. Birçok oyuncu, lise veya topluluk oyunlarında deneyim kazanmaya başlar. Resmi bir lisans programı ile elde edilen tecrübeye ek olarak, küçük ücretli veya ücretsiz rollerin alınması veya model olarak çalışmak da düşünülebilir. Tema parklarında, akşam tiyatrolarında veya yolcu gemilerinde deneyim kazanılabilir. Ayrıca, güvenli roller sağlayabilecek bir rol dağıtım temsilcisinden de yararlanılabilir.

ABD İşgücü İstatistikleri Bürosuna göre (BLS, www.bls.gov), aktörler için istihdam olanaklarının, 2014-2024 arasında yüzde on oranında büyüyeceği ve bu oranın tüm meslekler için tahmin edilen ulusal ortalamanın çok üzerinde olacağı öngörülmektedir. BLS, aktörlerin rolleri için rekabetin beklenmesi gerektiğini, ancak talep üzerine video ve çevrimiçi televizyon gibi yeni araçların geliştirilmesi ışığında ek fırsatlar bulabileceğini bildirmektedir. Mayıs 2014'te profesyonel aktörlerin elde ettiği ortalama saat ücreti, BLS tarafından 19.82 dolar olarak belirtilmiştir.¹¹

Oyunculuk eğitiminin yaşam boyu süren bir uğraş olduğu ifade edilir. Her yeni rol, yeni yönetmenler, yeni kentler kişiye farklı fikirler verir, dolayısıyla sanatçı kariyeri süresince eğitmeye devam eder. Doğuştan gelen yeteneklerin yanı sıra, eğitimin de gerekli olduğu bilinir. Kamera önü oyunculuk eğitimi olarak ayrılan bu eğitimde, kişinin kameranın önünde nasıl rol yapabileceği öğretilir. Kurslarda alınan bu eğitimin içerisinde ayrıca:

¹¹ "What Are the Education Requirements for a Career in Acting?" (e.t.09.07.2017)
http://learn.org/articles/What_Are_the_Educational_Requirements_for_a_Career_in_Acting.html

- Tiyatro oyunculuğu ve film oyunculuğu arasındaki farklar
- Gözlem yapma ve değerlendirme
- Senaryo çözümleme
- Rol çalışması
- Kamera ve ışık
- Cast seçimi yapılışı
- Sinema tarihi ve çekim teknikleri gibi konular da vardır.

Amacı rol yapmayı öğretmek olan tekniklerle oyuncu adayının fiziksel ve duygusal çakralarını açmak, farkındalığı sağlamak ve çok yönlü bir kişisel gelişim sağlamaktır. Amatör veya profesyonel olarak konuyla ilgilenen herkesin öncelikle onu farklı kılan yaratıcılığını göz ardı etmemesi gerekir. Sonrasında; bilgi, deneyim, doğallık, yaratıcılık gibi temel tekniklerinin olduğunu bilmesi gerekir.¹²

2.1.2. TV Oyunculuğu Eğitimi

Bir TV dizisindeki karakterlerden birinin rolünü oynamak, TV oyuncularına kalmıştır. Bu eğitilmiş ve yetenekli insanlar, izlenen olası ve ilginç gösterileri sunarlar. İzleyicileri bir kurgu dünyasına taşırlar ve herkes olabilirler. Televizyonda önde gelen aktörler büyük kazançlar elde ederken, daha küçük roller ve TV ticari aktörleri, yaptıkları işler için daha az kazanç elde ederler. Aktörler çoğunlukla, doğru muamele gördüklerinden ve ödenmelerinden emin olabilecekleri sendikalara sahiptirler. Televizyonda önde gelen aktörlerden biri olunmak istendiğinde, mezun olduktan sonra mümkün olan en kısa sürede sendikaya katılmak gerekmektedir.

TV şov oyuncularının bir öyküyü yaşama geçirme görevi vardır. Onlar karakterlerdir ve dizelerini anımsarlarken, inandırıcı bir şekilde sahneleri harekete geçirebilmeleri gerekir. Bir televizyon aktrisi veya aktörü olarak, çekim günlerine hazırlanmak için, TV şovlarının provalarına da katılmak gerekmektedir. Burada, rol için

¹² “Kamera Önü Oyunculuğu Nedir?” <http://www.oyunculukkurslari.com.tr/kamera-onu-oyunculugu.html> (e.t. 09.07.2017)

gereksinim duyulan bazı beceriler öğretilir. Pek çok televizyon aktrisi ve aktörü; kılıç dövüşü, silah tutma ve vurma, akrobatik hareketlerin nasıl yapıldığını öğrenir. Oyuncuların maaşları, sahip oldukları rolün türüne ve TV aktörlerinin kendi akrobatik hareketlerini yapmaya bağlı olarak değişim gösterecektir.

Televizyonun önde gelen aktörlerinden biri olmak için, uygun oyunculuk eğitime sahip olunması gerekmektedir ve tüm TV aktörlerinin resmi eğitime sahip olmamasına karşın, çoğu konuşma ve drama, film ve TV ya da gece oyunculuk derslerinde bir tür dersi tamamlamıştır. Birçok TV şovu aktörü film yapmaya devam etmekte ve birçokları da televizyonda bütün oyunculuk kariyerini, özellikle de dizi filmler söz konusu olduğunda sürdürmektedirler. TV reklam oyuncularına yönelik eğitim, gerçek bir oyunculuk eğitimi değildir, ama kamera ile nasıl çalışılacağı hakkında daha fazla bilgi ve modellemeye yöneliktir. Aslında, çoğu TV reklamında oyuncular yerine modeller kullanılır.

Bir TV aktörü olmak için, TV endüstrisinde yer almak ve çalışmak için bir tutkuya sahip olmak gerekmektedir. Oyunculuk için bir yeteneğe sahip olunmalı ve ayrıca bir TV şovu rolü veya TV reklamı almadan önce, birçok kez reddedilmeyi göze alacak kadar dayanıklı olunmalıdır. TV aktör ve aktrisleri, eğitim sonrasında, genellikle bir ajansa katılırlar. Bunlar bir veri tabanı aracılığıyla terfi edilir ve çeşitli rol dağıtımlarına ve seçmelere gönderilirler. Oyuncuların, rol dağıtım ve seçmeler için daima doğru protokolü izlemesi gerekmektedir. Kaç kez deneme yapılırsa yapılsın, denemeye devam etmelidir, çünkü sonunda bir görev elde edilecektir. İşin sırrı, meşgul olmak ve sürekli olarak insanlarla tanışıp, iletişim kurmaktır.

Oyuncular, TV şovları için maaşlarını bölüm başına alırlar ve provalar da dikkate alınarak, bölüm oranının bir yüzdesi üzerinden hesaplanır. TV ticari aktörleri çektiği gün boyunca para kazanır ve daha sonra TV’de yayınlanacak olan süre için bir kullanım ücreti ödenir. Bu genellikle ücretin oranının bir yüzdesidir. Oyuncuların maaşları her zaman değişir ve bazıları başlamak için birkaç yüz kazandığı gibi, başkaları da her ay milyonlar

kazanabilir. Hollywood'daki televizyon dizilerinin önde gelen aktörleri bölüm başına milyonlar kazanmaktadır.¹³

2.1.3. Oyuncu Koçluğu Nedir

Oyunculuk ya da drama koçu; film, televizyon, tiyatro sanat dallarındaki oyuncularını eğiten öğretmendir. Onlara oyunculuk ve dramatik performanslarını geliştirmeleri, seçmeler ve roller için daha iyi hazırlanmaları için önerilerde bulunur. Oyunculuk koçlarının “insanları, tüm konuşmaları ve beden dilini okumak için yetenekleri” olması gerekir.¹⁴ Oyunculuk koçları, “insanlara fısıldayanlar / people whisperers” olarak adlandırılmıştır; bu da, hayvanları eğitmeye yardım eden “atlara fısıldayanlar / horse whisperers”a atıfta bulunmaktadır.

Oyunculuk koçu Ivana Chubbuck, “Her aktör, -birinin sevgisini, saygısını, sempatisini kazanmak için- bir sahnedeki karakterin amacının ne olduğunu bilmelidir ve sonra hedefe ulaşma konusunda acımasız olmalı” ifadesiyle bu amacı sağlamanın rollerinden biri olduğunu açıklar. Chubbuck, karakterin içindeki duyguyla bağlantı kurmasına yardımcı olmak için, oyuncularla birlikte çalışır. Koçlar, ayrıca, drama öğrencilerine akademi için yapılan seçmelerde yardımcı olurlar.¹⁵ Oyunculuk koçu ve aktör Woodell-Mascall, “genç aktörlerin performanslarını iyileştirmek için ne yapmaları gerektiği hakkında bilgi sahibi olmalı” der. Woodell-Mascall, bir oyuncu öğrencisine, “... karakterin kim olduğu ve ne hissettiğini gerçekten düşünün, gerçek olmalı” diye yol gösterir. O, öğrencilere yapıcı eleştiriler yöneltir. Woodell-Mascall, öğrencilerinin “NYU, Juilliard, Rutgers ve UCLA” gibi okullarda drama programlarına girmelerinde yardımcı olmuştur (Regan McMahon, 2011).

Bazı oyunculuk koçları, “... Constantin Stanislavski, Stella Adler, Uta Hagen, Lee Strasberg ve Sanford Meisner metodolojisi” kullanarak, bir “.. [dramatik] çalışmayı

¹³ “Radio and TV Broadcast Jobs” <http://www.jobmonkey.com/broadcastjobs/acting/> (e.t. 10.07.2017)

¹⁴ Eric Liu. "The People Whisperers:What a Hollywood acting coach taught me about teaching" in Slate. http://www.slate.com/articles/news_and_politics/teachings/2005/01/the_people_whisperers.html

¹⁵ “Acting”, https://www.revolvy.com/topic/Acting&item_type=topic (e.t. 13.07.2017)

yaratan, kanıtlanmış yöntemler olarak düşünülen oyunculuk eğitimi ve tekniği yaklaşımı” tercih ederler.¹⁶ Bazı oyunculuk koçları da, öğrencilerin ilerlemelerini gözden geçirmeleri için, onlara oyunculuklarının DVD veya SD kartlarını kaydetmelerini sağlarlar.

Oyunculuk koçları, bir saatlik ya da günlük ücret karşılığında kiralanın serbest çalışanlar olabilir veya bir film stüdyosu, prodüksiyon şirketi veya tiyatro şirketi tarafından uzun vadede kiralanabilir. Bazı oyunculuk koçları, kendi benzersiz yöntemlerini geliştirmişler ve kendi oyun okullarını kurmuşlardır. Oyunculuk koçlarının gelirleri, bir koçtan diğerine değişiklik gösterir. Örneğin, bir tiyatro topluluğu ya da bir lise müzikaline eğitim veren bir oyuncu koçu, en iyi Hollywood ünlülerinin koçlarından çok daha az kazanır. Oyunculuk sınıfları genellikle bizzat sağlanır; bununla birlikte, yüksek hızlı internet'in yaygınlığı nedeniyle, bazı antrenörler Skype veya diğer video bağlantıları üzerinden online danışmanlık hizmeti sunmaktadırlar. Oyunculuk koçları; özel koçluk, grup seansları veya ikisinin bir kombinasyonu sunabilirler.

Bazı durumlarda, oyunculuk koçları, şarkıcıları oyunculuk becerileri konusunda eğitmek için de tutulurlar. Popüler müzik şarkıcılarının, bazen sahnelenen bölümleri içeren canlı konser şovları ve müzik videolarında performans yapmak için oyunculuk becerileri öğrenmeleri gerekebilir. Örneğin, Gothic rock sanatçısı Amy Lee'ye, kendi plak şirketi tarafından bir oyunculuk koçu sağlanmıştır. Klasik müzikte, sahnelenen operaları gerçekleştiren şarkıcılar, rollerine hazırlanmak için oyunculuk koçundan yardım alabilirler. Bazen CEO'lar ve diğer liderler, konuşmalarını ve diğer genel iletişim etkinliklerini iyileştirmelerine yardımcı olmak için oyunculuk koçları kiralamaktadır. En hareketli antrenörler akıl hocalığı yaparken bazıları koç yöneticileri aktörlerin yönlerini nasıl geliştirecekleri konusunda ısrarcıdır. Çoğu oyunculuk koçu oyunculara akıl hocalığı yaparken, bazıları da kendi oyuncularının nasıl koç yetiştireceklerine yönelmektedir.¹⁷

¹⁶ “Kim Tobin – Acting Studio” <http://kimtobinactingstudio.com/faqs.html> (e.t. 13.07.2017)

¹⁷ “Acting coach” https://en.wikipedia.org/wiki/Acting_coach (e.t. 10.07.2017)

2.1.4. Oyuncu Koçluğu Uygulama Metodları

İşbirlikçi öğrenme ortamlarına katılan öğrenciler, ekip çalışması ve işbirlikçi iletişim süreçlerine katılabilmelidir. Bu ortamda, etkili bir şekilde birlikte çalışmayı öğrenirken, “işbirliği rolleri”nin önemini fark etmeye başlar. Daha önceki araştırmalar bu işbirliği rollerini incelemiş ve grup içi etkinliklerdeki davranış kalıpları açısından analiz etmiştir (J. Brilhart, 1982). Bir gruba katılanlar genelde bir ya da daha fazla rol üstlenirler. Örneğin toplantıyı hazırlayan ve başlatan liderdir. Gözlemci, etkileşimleri davranışsal işlevlere göre kaydeder ve sınıflandırır. Değerlendirici, değerlendirmeyi hazırlar ve sınıflandırır. Diğer roller, eleştirmen, yönetici, beyin fırtınacısı ve şeytanın savunucusunu içerebilir (J. D. Zapata & J. Greer, 1999).

İşbirliği rolleri, görevlere (belirli bir rolü oynayan bir kişinin üstlendiği etkinlikler) ve davranış işlevlerine (belirli bir rolle tutarlı davranış kalıpları) ayrılabilir. İşbirlikçi öğrenme destek sistemleri öğrencilere çeşitli şekillerde yardımcı olabilir, özellikle de, öğrencileri belirli işbirliği rolleri hakkında koçluk yaparak daha etkin ortak çalışanlar haline getirmeye çalışır. “Oyunculuk Koçu” ajansları, grup içi etkileşime giren insanları izlemek, varsayılan rolleri izlemek ve bu rolü için, daha uygun olabilecek davranışsal işlevleri veya etkinlik dizilerini önermek üzere, birlikte hareket etmek için ortaya çıkmıştır. Bu ajanslar, öğrencilerin ustalarının ustalıkla sergilediği rollere katılmak suretiyle ve etkili bir şekilde işbirliği yapmalarını teşvik etmeye çalışan bilgisayar tabanlı kişisel asistanlar / danışmanlardır.

Karşılıklı bağımlılık (G. Salomon, 1992: 62-68) ve koordinasyon (T. Malone & K. Crowston, 1990: 87-119), CSCW (Bilgisayar Destekli İşbirliği Çalışma) ve CSCL (Bilgisayar Destekli İşbirlikli Öğrenme) ile ilgili literatürde bulunan ilginç yönlerden ikisidir. Wasson, bu kavramlara dayanarak, koordinasyon ajanlarından telelearning (elektronik ortam aracılığı ile öğretim) ortamlarına katılan kişileri desteklemeyi önermektedir (B. Wasson, 1998). “Oyunculuk Koçu” ajansları, belirli bir rolle öğrenciye önerilerde bulunduğu için, bir tür eşgüdüm temsilcisi olarak görülebilir. Bunlar, öğrencinin eylemlerini izlemek ve davranışsal işlevleri ya da rolleri ile uyumlu etkinlik dizilerini önermekle karakterizedir.

Takım Performansı ve Roller: Bir ekip, belirtilen ve hedeflerini paylaşmak için uyumlu olarak birlikte çalışan, farklı görevlere sahip iki ya da daha fazla kişiden oluşur. Bu bağlamda, takım performansını desteklemek için; iletişim, koordinasyon, takım liderliği, takım yönlendirmesi, izleme, geribildirim ve yedekleme davranışı (diğer ekip üyelerine görevlerinde yardımcı olmak), ekip performansını desteklemekte kritik maddeler olarak kabul edilmiştir (M.T. Brannick & E. Salas & C. Prince, 1997). Ekip çalışmasının birleşik kuramları; tutum temelli, bilgiye dayalı veya beceri tabanlıdır (D.P. Baker & E. Salas, 1992: 469-475). Ancak bu kuramlar, ekip özelliklerini ekibin içinde bulunduğu ortamın bir fonksiyonu olarak düşünmek için geliştirilmiştir (J.A. Cannon-Bowers & S.I. Tannenbaum & E. Salas & C.E. Volpe, 1995) İç (takım süreçleri) ve dış (takım sonuçları) performans ölçütleri geliştirilmiş ve farklı takımlarda değerlendirilmiştir.

Bir rol, küçük bir grubun üyesi tarafından görüntülenen ve beklenen bir davranış kalıbı olarak tanımlanır; davranışsal işlevlerin bir bileşimi, bir üye tarafından nispeten sıklıkla gerçekleştirilir (J. Brilhart, 1982). Roller, ekip süreçlerinde önemli bir faktör olarak analiz edilmiştir ve ekip sonuçlarında doğrudan etkileri vardır. Olgun ve tam donanımlı bir ekipte, her üyenin kesin bir konumu veya rolü vardır. Farklı yazarlar, çeşitli bağlamlarda rolleri analiz etmiştir; takım çalışması ya da çalışma gruplarındaki roller ve eğitimdeki roller, iki önemli kategori olarak ortaya çıkar. Eski kategoride, araştırmacılar, görev yönelimli (kişisel odaklı) ve sosyo-duygusal (takım odaklı) davranış olmak üzere iki genel davranış türü arasında ayrım yapmaktadır (R.A. Guzzo & E. Salas, 1995). Aynı kategoride Brihart, lider, eleştirmen ve gözlemcinin rollerini ele alır. Araştırmacılar, eğitim ya da öğrenme perspektifinden: öğretmen, öğrenci ve sıkıntı yaratıcı (E. Aimeur & H. Dufort & D. Leibu & C. Frasson, 1997: 119-126); görev sahibi ve gözlemci (G. McCalla., 1990); kurucu, denetleyici ve düzenleyici (M. Burton & P. Brna & T. Treasure-Jones, 1997: 135-142) gibi ek rolleri tanımlamaktadırlar. O'Malley, (C. O'Malley, 1987) rolleri; dağıtıklaştırma, eleştirme, inandırıcılık, gözden geçirme ve referans verme olarak eylemlere göre sınıflandırır.

Genel olarak, rollerin seçimi, bir takımın bir toplantı sırasında gösterdiği bazı görevler ve davranış kalıbı içerir. Bu davranış modellerine davranışsal işlevler denir.

Herhangi bir katılımcının etkileşiminin bir davranışsal işlev veya bir grup olarak sınıflandırılabilirdiğini fark etmek önemlidir. Sonuç olarak, her bir katılımcının kendi etkileşimlerinin her birini izleyerek bir rol profili oluşturmak mümkündür.

Roller; Görevler ve Davranışsal İşlevler: Eseri kullanarak (Brihart, 1982; Guzzo ve diğerleri, 1995), bazı davranışsal işlevleri ve görevleri belirli rollerle eşleştirmek mümkündür. Bu durum, daha zengin roller ve görevler dizisi içerecek şekilde genişletilebilir. Tablo 1’de, bazı ortak roller için bu davranışsal işlevler örneklenmektedir. Bu planlamada, toplantının her aşamasında her katılımcı için davranışsal işlevlerin ve görevlerin sıklığını hesaba katmalıdır. Rol örüntülerinin bu ilk planlaması, her toplantı sırasında geri bildirim mekanizmaları kullanılarak güncellenmelidir.

Rol modelleri, her öğrenciyi karşılaştırmak ve sınıflandırmak için, onları ilk kategoriler olarak kullanan “Oyunculuk Koçu” ajansları için önemlidir. Buna ek olarak, bu kalıplara dayanarak, ajanslar, eylemleri gerçek rolünden saptığında öğrenciye önerilerde bulunabilir. Öğrenciden “Oyunculuk Koçu” aracılığıyla alınan geri bildirim, bu kalıpları güncellemek için önemlidir.

Tablo 3. Oyuncu Koçluğu ve Rol İlişkisi

SEÇİLEN ROLLER	GÖREVLER Toplantıda kronolojik düzen.	DAVRANIŞ İŞLEVLERİ Toplantı sırasında ortaya çıkma sıklığına göre sıralanır.
Lider	• Toplantının hazırlanması (Gündem, toplantının amaçları, toplantının belirli sonuçları). • Tartışmayı başlatmak (birincil gerilimleri azaltmalı, toplantı amacı açıklanmalı, broşürler sunulmalı, önerilen yapı ve prosedürler tedarik edilmeli, roller oluşturulmalı, vb.). • Tartışmayı yapılandırma. • Katılım için fırsat eşitliği. • Ekip çalışmasını teşvik etmek. • Mevcut gündeme göre ek görevler. • Değerlendirme formlarını doldurmak.	• Başlatma ve yönlendirme. • Koordinasyon. • Görüşme testi. • Önerilen prosedür. • Uyum sağlamak. • Gerilimi gidermek. • Görüş aramak. • Görüş vermek. • Bilgi aramak. • Bilgi vermek. • Düzenlemek.
Gözlemci	• Her öğrencinin davranış işlevlerine göre etkileşimlerini sınıflandırmak. • Mevcut gündeme göre ek görevler. • Değerlendirme formlarını doldurmak.	• Kayda geçmek. • Bilgi aramak. • Görüş aramak. • Yöntem önermek. • Değerlendirmek, vd.
Değerlendirici	• Bazen bir danışman veya antrenör olarak müdahale edebilir. • Mevcut gündeme göre ek görevler. • Her bir katılımcıyı, rolünü ve grubunu bir bütün olarak değerlendirmek için değerlendirme formları tasarlayıp, dağıtmak. • Değerlendirme formlarını sınıflandırmak.	• Bilgi aramak. • Görüş aramak. • Değerlendirmek. • Yöntem önermek. • Bilgi vermek. • Görüş bildirmek. • Düzenlemek, vd.

Bir gruptaki rollerin uygun bir karışımının, grup performansı üzerinde olumlu bir etkisi olduğu açıktır (D.P. Baker & E. Salas, 1992: 34). Ayrıca, bir ekip üyesinin her etkileşimi, varsayılan (veya atanan) rolle tutarlı olduğunda, grubun hedeflerine daha fazla erişilebilir olma olasılığı daha yüksektir (J. Brilhart, 1982).

Öğrenciler daha etkili işbirlikçi olma konusunda, “Oyunculuk Koçu” ajanslarına dayalı işbirlikçi ortamlar için bilgisayar desteği; katılımcılara görevlerinde yardımcı olmak ve rollerine alışma sürecini katalize etmek için ilginç bir yaklaşım sağlamaktadır. Katılımcıları belirli işbirliği rolleri hakkında bilgilendirmek için aşağıdakiler gibi bileşenlerin bulunduğu bir çerçeve oluşturmak gerekir: iletişim, koordinasyon, takım liderliği, takım yönlendirmesi, izleme, geribildirim ve yedekleme davranışı ele alınabilir ve kontrol edilebilir.

“Oyunculuk Koçu” Ajanslarına Dayalı Bir Çerçeve: Araştırmacıların çeşitli ekip değişkenlerinin etkilerini bir takımda uygulayabileceği tam ve kullanışlı bir ortam sağlamak için, ekiplerin doğasını ve ekip çalışmasını etkileyen yeni ilkeleri anlamak gerekir. Backer ve Salas (1992) ekip çalışması becerilerini ölçmek için altı genel ilke önerdiler ve Brannick ve ark. (1997), yirmi ek ilke eklediler.

Bu ilkelerde, takım performansı yalnızca ekip üyelerinin yaptıklarıyla temsil edilmez. Gözlem, takımın davranışsal becerileri ile ilgili geri bildirim sağlamak ve ölçmek için kritik önem taşır. Ekibin bilgi, tutum ve beceri yeterliliklerini değerlendiren önlemler uygulanmalı ve değerlendirilmelidir. Ölçüler ve ölçüm araçları bir takımın olgunlaşma sürecini yansıtmalı ve alınacak önlemler, ekip çalışmasının dinamik doğasını yakalamalıdır.

Aşağıda sunulan çerçeve, şu başlıkları içermektedir: Konuşma modeli, her katılımcı için bir rol profili olan bir öğrenci modeli, "Oyunculuk Koçu" temsilcileri, gözlemci tarafından etkileşimlerin sınıflandırılması, rol modelleri ve katılımcılar arasındaki zengin etkileşimi desteklemek için işbirliği ortamı. Ayrıca, geribildirim ve değerlendirme mekanizmaları bu sisteme entegre edilmiştir. Şekil 1, bu çerçevenin genel yapılanmasını göstermektedir.

“Oyunculuk Koçu” Ajansları: “Oyunculuk Koçu” (AC) temsilcileri, belirli bir işbirlikçi takımda belirli bir role sahip her bir öğrenci için kişisel bir arkadaş veya antrenörün gereksinimini karşılamak üzere tasarlanmıştır. AC acenteleri, görevlerle ilgili

olarak öğrenciye ve toplantısında devam etmesi için önerilen davranışı konusunda yardımcı olur. Bu tür ajansların bazı özellikleri şunlardır:

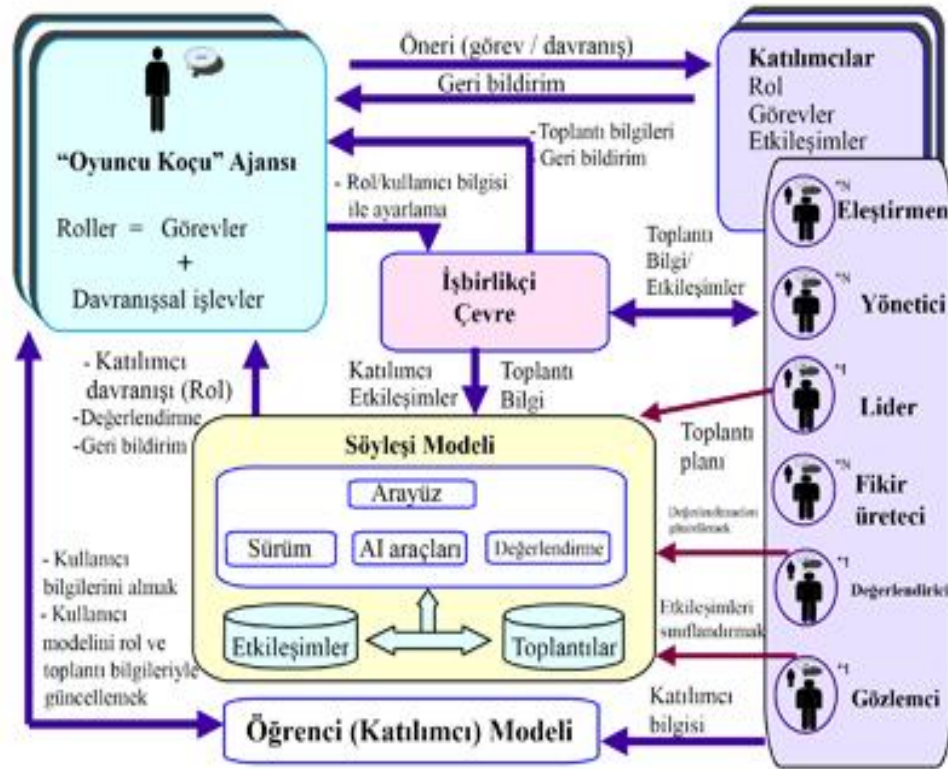
- Her öğrencinin kişisel AC Ajansı, öğrencisinin belirli bir role göre hareket edip etmediğini belirlemek için rol modelleri, öğrenci modeli bilgileri ve toplantı bilgileri (görevler ve davranışlar) kullanır. Bayes ağları, her bir rolü modellemek için nedensel bir yapı oluşturmak için kullanılmaktadır. Bu bilgileri edinmek için AC ajanları, öğrencinin modeli, işbirliği ortamı ve konuşma modeli ile etkileşime girer.

- AC Temsilcileri, toplantının hedeflerine ulaşmak veya sorunu rolleri iyi bir şekilde yerine getirmek için öğrencilere rolü ve olası eylemleri (görevler veya davranışlar) konusunda önerilerde bulunurlar. Buna ek olarak, AC Temsilcileri doğrudan öğrenciden (ajans-öğrenci etkileşimi), öğrenen tarafından işbirlikçi ortamda yapılan işlemlerden ve konuşma modelinde depolanan değerlendirmeden geri bildirim alır.

- AC ajansları, öğrencileri ipuçlarını kullanarak ve öğrenci profiline ve rol bilgilerine göre bazı çevresel ayarları yaparak rollere uymaya teşvik eder.

- AC ajansları, belirli bir rol oynadığı için öğrencilerin profillerini oluşturur ve toplantı sırasında profilleri günceller.

- AC ajansları, ortamı özelleştirebilmek için, işbirlikçi ortamın yeteneklerini (CSCW araçları, arabirim araçları, kaynak ve yönetim araçları) bilmelidir.



Şekil 1. Sistem Yapılanması (J. D. Zapata & J. Greer, 1999)

İletişim, mantıklı düşünme ve planlama yeteneği, “oyunculuk koçu” görevlilerini, öğrenciye yararlı öneriler sunan kişisel ajanlar olarak görev yapabilecek duruma getirmek için gereklidir. AC ajansları hedef odaklıdır ve içsel yapıları “hedef-ilşkiler-kaynaklar” temsilci modeline dayanmaktadır (J. Vassileva, 1998: 317-332). AC ajansları, amaçlarına ulaşmak için ilişkilerini ve kaynaklarını kullanırlar. Buna ek olarak, işbirlikçi çevre ile olan etkileşimleri, konuşma modeli ve öğrenci modeli, onlara çevre hakkında yeterli bilgi ve denetim sağlar.

Yukarıda verilen bu koşullar, AC temsilcileri için idealdir. Örneğin, doğal dil yönlendirmesinden kaçınmak için, gözlemci (gözlemci rolündeki insan) diğer öğrencilerin etkileşimlerini sınıflandırabilir. Buna ek olarak, AC ajanslarının eylemleri yalnızca rollerde görünen değişiklikleri izlemek, öğrenciyi farklı bir role doğru sürüklendiğinde uyararak için sınırlandırılabilir.

Katılımcı: Rol oynanan ortamlarda yer alan katılımcılar (öğrenciler), bir grup görevle ve diğer öğrencilerle nasıl başa çıkılacağını öğrenmek zorundadırlar. Her bir rol

için görevler ve beklenen davranış, toplantı veya ortak oturumda değişecektir. Bu çerçevede, katılımcılara toplantılar (hedefler, görevler, araçlar, vb.), diğer katılımcılar, takım performansı ve rolleri hakkında bilgi verilir. Katılımcılar, AC temsilcisi tarafından verilen öneriye yanıt olarak geri bildirim sağlamakta, toplantıyı ve AC temsilcisini değerlendirmekte ve bir başlangıç modeli oluşturmak için gerekli bilgileri sağlamaktadır.

Katılımcılar çeşitli görevler üstlenirler. Örneğin, toplantıyı hazırlayan ve başlatan kişi liderdir (gündem, toplantı amaçları, toplantının belirli sonuçları). Gözlemci tüm müdahaleleri davranışsal işlevlerin bir listesine göre sınıflandırır. Değerlendirici, görüşme modelinde saklanan değerlendirmeyi (toplantı değerlendirmesi, AC Değerlendirmesi ve rol değerlendirmesi) hazırlar, gönderir ve sınıflandırır.

Konuşma Modeli: Görüşme modeli, toplantıyla ilgili bilgileri (sınıflandırılan roller, etkileşimler, gözlemci ve değerlendirici için özel ara yüzler ve sürüm bilgisi) temsil etmek üzere oluşturulmuştur. Konuşma modelinin altı bileşeni, arabirim bileşeni, toplantılar bileşeni, etkileşimler bileşeni, sınıflandırma AI (Artificial Intelligence/Yapay Zeka) araçları, değerlendirme bileşeni ve sürüm oluşturma bileşenidir.

Arabirim bileşeni, öğrenciyle etkileşim kurmak için olanaklar sunar. Bu bileşen, etkileşimleri sınıflandırmak için gözlemciye özel bir ara yüz sağlar ve değerlendirme sürecini güncellemek için değerlendiriciye sunar. Toplantı ve etkileşim bileşenleri, işbirlikçi ortamda ve değerlendirme bileşeninde üretilen bilgileri kullanarak, korunan ve güncellenen veri tabanlarından oluşur. Değerlendirme bileşeni, öğrencilerden gelen bilgileri kullanır ve özellikle değerlendiriciden gelen toplantı ve etkileşim veri tabanlarının güncellenmesini sağlar. Gözlemciye, AI araçlarının sonunda öğrenenlerin etkileşimlerinin (davranış işlevlerine göre önceden sınıflandırılmış) bir listesini sunması için konuşlandırılabilir. Son bileşen, sürüm oluşturma bileşenidir. Bu bileşen, sistemin gözlemcinin ve değerlendiricinin nerede çalıştığı bilgilerini kontrol etmesini sağlar. Buna ek olarak, sistemin geçmiş toplantıları analiz, sınıflandırma ve değerlendirme için yeniden üretmesini sağlar. Görüşme modeli, öğrencilerin etkileşimlerini ve toplantı ortamıyla ilgili ayarlarını işbirlikçi ortamdan alır ve katılımcıların davranışları, toplantı

değerlendirmeleri, rolü ve AC Ajansları için temsilci değerlendirmesi hakkında bilgi sağlar.

İşbirliği ortamı: İşbirliği ortamı, CSCW (Computer Support for Cooperative Work/işbirliği çalışmaları için bilgisayar desteği) araçlarını kullanarak, kişiler ve araçlar arasındaki etkileşimi destekleyen bir yazılım uygulamasıdır. Bu ortamda üç farklı etkileşim türü desteklenmektedir: AC aracısı katılımcısı etkileşimi, katılımcı-katılımcı etkileşimi ve katılımcı-konuşma modeli etkileşimi. AC temsilci-katılımcı etkileşimi, temsilci tarafından verilen önerilere ve katılımcının geribildirim yanıtlarına dayanır. Katılımcı-katılımcı etkileşiminin olabildiğince doğal olması amaçlanmıştır. Bu, mevcut iletişim araçlarına bağlıdır. Son olarak, katılımcı-konuşma modeli etkileşimi, etkileşimleri sınıflandırmak ve toplantıları çoğaltmak ve değerlendirmek için gereklidir.

Katılımcılar ortamı doğrudan özelleştirebilir veya AC ajansları onu öğrenenlerin tercihlerine ve rol bilgilerine göre ayarlayabilir. Bu bilgi düzenli olarak güncellenip, öğrenci modelinde ve konuşma modelinde saklandığı için, bu mümkün olmaktadır.

Küçük öğrenci gruplarındaki tipik rolleri belirlemek için yapılan bir ön çalışma, 1998 sonbaharında Saskatchewan Üniversitesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın konuları, her biri Yazılım Mühendisliği tasarım problemleri üzerinde çalışan dört veya beş öğrenciden oluşan gruplardır. Birkaç toplantı oturumu kaydedilmiş ve öğrencilerin etkileşimleri kodlanıp, sınıflandırılmıştır.

Verilerin ön analizi, ekip çalışması deneyimine sahip katılımcıların bulunduğu grupların daha iyi bir takım performansına (daha iyi süreç ve sonuçlar) sahip olduğunu göstermektedir. Takımlar, takım çalışması ve sürekli koçluk rolleri hakkında pratikteki rollerini güçlendirmek için, ilk açıklamalarından yararlanmıştır. Bu tür ekiplerde, sözlü olmayan iletişim (göz teması ve jestler), özellikle katılımcılar bir konuyu onayladığı veya fikir birliğine varıldığında önemli bir role sahiptir. Etkileşimlerin dağılımını analiz ederek; örneğin, herhangi bir anlaşmadan veya yeni fikirden önce sıkça sorulan insanlar gibi; güç merkezlerini belirlemek mümkündür. Bu güç merkezleri, lider olarak görev

yapacak bir veya iki katılımcıya atfedilebilir. Önemli rollerin doldurulmadığı veya çok sayıda katılımcı aynı rolü üstlenmeye çalıştığında, gruplar işlevsiz olmuştur. Ekip çalışması konusunda güçlü bir geçmişe sahip olan öğrenciler, toplantılarla daha organize ve verimli davranmışlardır.

Bu bulgulara dayanarak, AC ajansları, işbirliğine dayalı öğrenme ortamlarında rol oynamanın desteklenmesi için uygun bir strateji gibi görünüyor. Öğrencilerin yaptığı ilk rollerin seçimini, AC ajanslarının görevlerini ve davranışları analiz ederek, öğrenenlerin rollerini izlemelerini mümkün kılar. Buna ek olarak, AC temsilcileri, ortak oturum sırasında rol hakkında ilk açıklama ve sürekli koçluk da sunabilir.

Araştırmacılar, farklı takım değişkenlerinin etkilerini test edebilecekleri “Koç Vekili” ajanslarına dayanan bir çerçeve, aşağıdaki alanlardan gelen bilgiyi entegre etmelidir: Sosyoloji, eğitim teorisi, işbirlikçi çalışma için bilgisayar desteği (CSCW), işbirlikçi öğrenme için bilgisayar desteği (CSCL), insan bilgisayar etkileşimi (HCI) ve yapay zeka (AI). Sonraki adımlar arasında, bu çerçevenin rafine edilmesi, bir sistem prototipinin geliştirilmesi ve uygulanması için ön çalışmadan elde edilen bilgilerin kullanılması ve işbirlikçi öğrenme ortamlarının “rol oynama” konusunda kontrollü çalışmalar yapmak için bu sistemi kullanması bulunmaktadır.

2.2. Sinema Ve Tv Oyunculuğu Üzerine Röportajlar (Yönetmen-Oyuncu Koçu ve Oyuncular)

Filiz Gülmez (Dizi Yönetmeni)

Her projede oyuncu seçerken oyunculuk deneyimine önem verir öncelikli olarak oyuncu kastından yararlanmaya çalışırız. Fakat Türkiye de hem televizyon seyircisini peşinden sürükleyecek albenisi, karizması olan hem de oyuncu olan kastı bulmakta maalesef seçeneklerimiz çok kısıtlı. Bu sebepten oyunculuk konusunda eğitim almamış ya da aldığı eğitim yeterli olmayan sadece güzellik, yakışıklılık, karizma odaklı bir kast

çalışmasına gidildiğine sık sık tanık oluyoruz. Üstelik bu seçimler sadece yan roller için değil ana kast için de geçerli oluyor maalesef.

Bütün bu seçenek kıtlığı içinde, kamera deneyimi yok ama iyi ve televizyon seyircisine uygun bir oyuncuyla çalışmayı, kamera deneyimi olan yeteneksiz bir oyuncuyla çalışmaya ben kendi adıma tercih ederim.

Tiyatro deneyimi olup kamera tecrübesi olmayan oyuncularla çalışırken ilk zorluk kadraj oyunculuğunu bilmemenin getirdiği zorluklar oluyor. Bir tiyatro sahnesinde en arkadaki seyirciye ulaşmak üzere olan egzajere oyunculuk tarzı, kamera yakın planda oyuncudayken bizi zorluyor. Bu egzajere oyunculuğu törpülemek de zamanla yarışan dizi setleri için hayli zorlayıcı oluyor.

Kamera önü oyuncusunun teknik bilgiye de sahip olması gerekir. Işığı nereden alacağını, mizansen içindeki devinimde kameraya göre nerede duracağını bilmesi önemlidir. Genelde oyuncu ilk setinde bunlara hakim değildir. Bu hakimiyet teknik ekibin, sahne içindeki diğer oyuncuların ve en önemlisi kendisinin işini kolaylaştıracağından öğrenmek şarttır. Örneğin; yakın çekimde kameraya üzerindeki lense göre netlik ayarları yapılmış, oyuncu gelecek kadrja girecek ve devam edecek. Oyuncunun yarım adımı bile netlikte fark yaratır ve o plan defalarca tekrarlanabilir. Bu da herkes için yorucu bir süreç olur.

Sadece tiyatro deneyimi olan oyunculardaki en öne çıkan problemlerden biri de yönetmenin o an istediği değiştirdiği oyuna hazır olmamalarıdır. Tiyatroda olduğu gibi üzerinde defalarca prova yapılamamıştır, yönetmen oyunu kendi istediği gibi görmek ister ama oyuncu o sahneye hazırlanırken oluşturduğu kalıplardan çıkamaz.

Bir dizinin ön hazırlık sürecinde eğer çalışılacak oyuncu oyuncunun oyunculuğu zayıfsa destek alıyoruz. Ama bu çok uzun vadeli değil sadece beş-on ders arası oluyor. Bunun dışında ben şahsen sette kendim oyuncuyla birebir temasta olmayı tercih ederim her zaman. Bana kalırsa oyuncu amatör de olsa profesyonel de olsa ön hazırlıkta, role

karaktere hazırlanırken bir koçla çalışması harika olur ama bu sistem Türkiye de maalesef yaygın değil. Hala audition vermeyi hakaret olarak gören oyuncu sayısı hiç de az değil maalesef. Hâlbuki audition oyuncunun nasıl oyuncu olduğunu görmek için değil senaryodaki karakteri ne kadar temsil edebileceğinizi görmek üzere yapılan bir eylemdir.

Oyunculuk eğitiminde mutlaka kamera önü oyunculuk eğitimi verilmelidir. Sadece oyunculuk eğitiminde değil yönetmenlik eğitiminde de bu ders ve ayrıca oyuncu yönetimi dersi verilmelidir.

Ahmet Bayer (Görüntü Yönetmeni)

Görüntü yönetmeninin kamera önünde oyuncuyla ilişkisi nasıl olmalıdır?

Öncelikle günümüz set anlayışını göz önünde bulundurarak konuşmak gerekecekse set içerisinde oyuncular ve ekip ile yakın temas halinde bulunan görüntü yönetmenlerinin işinin oldukça bıçak sırtı olduğunu söylemekle başlamak gerekir. Ekibin komutanı yönetmen ve başyardımcısı g.y. ise herkesin dikkati ikisinin üstündedir. Günümüz set anlayışından kastım ise yönetmenin set içinde – tabii ki farklı disiplinler içerisinde ve yönetmenin kim olduğuna göre değişkenlik gösterebilir- yönetmenin çekim esnasında ve set hazırlığı esnasında ve kayıtların hemen öncesi anlarda uzakta oluşu ile oluşan durumlarda görüntü yönetmeni ve ekibinin oyuncularla ilişkisi oldukça önem taşır. Şahsi tecrübelerim doğrultusunda ilk söylemem gerekenin görüntü yönetmeni ve ekibinin - ekibi her cümleye dahil ediyorum (focus puller varsa kameraman) onların tavrı da en az dop kadar önemli- ve oyuncuların kim ve nasıl mizaçta insanlar olduğuna göre her sette farklı davranış biçimleri ve yöntemler geliştirmek gerektiğini söylemek en doğrusu olur. Bu durumdan kastedilenin dop ve ekibinin oyuncular ile öncesinde arkadaşlık gibi bir ilişkilerinin olduğu çalışmalarda dengelerin çok iyi tutulması gerektiğidir. Bu durumlardan herhangi birinin olmadığı varsayılarak profesyonellik çerçevesinde olması gereken dop ve ekibinin oyuncularla olan ilişkisinin gerekleri ise nezdime şöyledir. Sinemaya dair fikirlerim içerisinde her zaman asıl olanın oyunculuk olduğunu düşünmüşümdür zira her şeyiyle (görseli mekanları sanatı varsa efektleri ile) mükemmel olduğu düşünülebiyecek bir film mizansen anlamında sahne kurulumu ve oyunculukları ile iyi işlenmemişse asla iyi bir film olarak değerlendirilemez.

Bu bağlamda her yaratıcı birim için olduğu gibi dop nin de kendini gösterdiği alanda iyi olmak istemesi normaldir (sonraki işlerin teminatı her zaman son işinizdir) ama bunu yapış şeklimiz de son derece önemlidir. Şöyle ki; siz işinizin gereklerini yapmaya çalışırken sizden bağımsız elinizde olmayan sebeplerle engellerle karşılaşabilirsiniz bunları aşma biçiminiz çoğu kez başkalarının gözünde iyi olduğunuzun en önemli göstergelerinden biri olur. Set içinde teknik ekibin şefi olarak değerlendirilen dop ler çok fazla ilişki ağını iyi yönetmek zorundadır. En az yönetmen kadar oyuncularla olan ilişkiniz setin nasıl bir set olacağının belirleyicilerinden biridir. Aynı sahne içerisinde kamera deneyimi çok fazla olan bir oyuncu ile hiç olmayan oyuncularla aynı anda sahne çekmeniz gerekebilir kaldı ki sahne de bir çocuk ya da bir hayvan da olabilir. yine ayrıca sette ki deneyim oyuncunun ne kadar yaşlı ya da genç ya da ne kadar geçmiş kamera ya da sahne deneyimi olduğuna göre de maalesef orantı göstermez. Sayısız kamera deneyimi olmasına rağmen hala daha argo tabiriyle - evde yok- oyuncu ile yine aynı orantısızlıkla çok kısa deneyimi olmasına rağmen olaya yatkınlığı pratik zekâsı ile şaşırtacak ölçüde supleks sahibi genç oyuncularla karşılaşmak da mümkün.

Bu yüzdendir ki dop olarak oyuncuları bu yönleri ile çalışma süresinin içinde olabilecek en kısa süre içerisinde anlamak gerekir ki sahneleri gerçekleştirirken davranış biçiminiz ortaya çıksın. Görsel sanatlar içerisindeki insanlarla -başta oyuncular - iletişim kurarken bu olması istenen kamera deneyimine sahip bir oyuncuya ya da buna sahip olmayan ama ünlü ve geçmişi olan bir oyuncuya anlamaz bir halde olduğunu hissettirecek bir küçük söz bile bazen kötü sonuçlar doğurabilir ya da doğurmayabilir...-burada ki kastım oyunculara genel olarak bir bilmezlik ve yüksek ego yüklemek gibi görünsün istemem olabilecek ihtimallerden bahsetmekteyim- ve bu durum sadece olayın bir yönüdür. Ayrıca bahsedilen her eksi ve artı yönler dop dahil tüm teknik birimler içinde geçerli sözlerdir. Tüm bunlar çerçevesinde bir dop set içerisinde bir oyuncuyla iletişimde her şeyi bir kenara bırakırsak teknik olarak oyuncunun daha iyi oynaması adına her şeyi açıklamak ve anlatmak zorundadır. Bir dop de kamera karşısına geçmemiş biri olarak sahneye hep baktığı yönün tam tersinden bakan oyuncularla teknik kısmı adına empati kurmak ve o taraftan da nasıl görüldüğünü bilmek zorundadır. Bir dop kendi tarafından

sahneye doğru yanan yüksek wattlı bir sert ışığın zaman zaman oyuncuyu ne noktada etkileyebileceğini bilmekle yükümlüdür. Eğer elzem noktasında olmayan bir durumsa farklı çözümler üretebilmelidir aksi takdirde -duyumlarla dedikodu babında söyleyebileceğim- beni ilgilendirmez ben lambamı istediğim gibi yakarım o nasıl oynarsa oynasın demek pek de profesyonelce değildir. Bu yalnızca klasik bir örnektir ve sayısız çoğaltılabilir.. . Aynı şekilde star sinemasının günümüze getirdikleri ve devamını yaşadığımızı düşünürsek çoğu kez nasıl göründükleri ile ilgili de oldukça rahatlatıcı olmak durumundayızdır.

Oyuncular sette - ki bir sette dop nin herkese göre en tecrübeli olması istenir ve bu durum ilk işi almakta dop lik müessesini hep zor durumlara sokar-kamera arkasındaki kişinin tecrübesini ve olaya yaklaşımını hep çok önemser eğer iyi bir iletişim kurulursa stop dendikten sonra yönetmenin ifadesini geç gördüğünü varsayarsak ki öle olur önce gözleri dop yi (kamera başında olduğu durumlar da) arar ve nasıldı sorusunu gözlerinde görürsünüz. Profesyonellik çerçevesinde eğer karşılıklı doğru çizgi tutturulmuşsa bir dop sette teknik şef ise eğer herkes gibi oyuncularını da bilgilendirmek, en iyilerini çıkarmaları için elinden gelen hizmeti sunmak durumundadır. Kamera ekibi meselesinde ise en az dop kadar yakın temas halinde olan varsa kameraman ve focus puller’lerde aynı dengeyi bilmek durumundadır dop nin bunun için ekstra efor harcaması ve bu denge için uğraşması bir dop u fazlasıyla yorabilir. Oyuncu ile iş adına bilgi alışverişinde olma hakkı olan kameraman focus puller’lerde bahsedilen etkileri ve etkileşimleri kendiışlerini sekteye uğratmadan bilmelidirler. Zaman zaman gençlik ve tecrübesizlikler ve iş bilmezlikler yüzünden yanlış anlaşılmalara maruz kalınması kaçınılmazdır. Ezcümle en başta söylediğim gibi işin yapılış şekillerini ve görev tanımlarını iyi bilen ve profesyonel bir ekipte iseniz işinizi yaptığınız sürece oyuncularında en beklediği iletişimi kurmuşsunuz demektir. Ek olarak yine söylemeliyim ki her set ve her yeni insan bambaşka bir tecrübe yaratır ve yıllar sonra bile hala öğreniyor olursunuz ve sinemayı güzel yapan da budur.

Tiyatro oyuncularının kamera önünde yaşadığı zorlukların sizi de etkiliyor olduğu gerçeğinden yola çıkarsak, oyuncuların bu deneyimi sette değil de bu eğitimi ayrıca almasına dair düşünceleriniz nelerdir?

Elbette kısa bir cevapla buna herkesin evet öyle olmalı demesi beklenir ve bence de öyledir ama sektör gerçeklerinden yola çıkarsak da Yeşilçam'lı olmak alaylı olmak diye tabir edilen işin sette pratiklerle öğrenilmesi süreci de yine bu işi yapan her birim için gereklidir ve gerçektir. Oldukça uzun bir konu olmasına karşın kısaca bu konuyla ilgili şunları ifade edebilirim. Bahsedilen alaylılık durumunun -ki hiç küçümsememiştir- (aldığımız eğitimin teorik olup pratik kısımlarını sette edindiğimiz düşünülürse hepimiz bir nevi alaylı sayılırız) ister istemez olması kaçınılmazdır. Ancak hepimizin karşılaştığı gibi sette gerçekten hiçbir şeyden haberi olmayan bir oyuncu ile uzun soluklu ve kendisini son derece aşan şeyleri yapması istenen bir sette yaşananlar emin olun dop ile birlikte herkesi çıldırtabilmektedir. Bu gibi durumlarda asıl sorun buna yeltenen oyuncu kişinin kendini bilmezliğidir de bir yandan. Yine başımızı ağrıtan ekstrem bir durumdan bahsettim.

Sorunun asıl hedefi olan oyunculuk anlamında eğitimi ve yeteneği olan kamera deneyimi olmayan oyuncular için konuşmak gerekirse set öncesi en azından bir miktar bile kamera gerçeklerinden haberlerinin olması emin olun ki aslen kendisi ve oyunculuk gelecekleri için gereklidir.. Sette edineceği kamera deneyiminin bir kısmını öncesinde çözmüş olsa ve bu süreyi gerçek setlerde azaltmış olsa kariyeri için belki daha iyi olan bir şey daha önce karşısına çıkabilir çünkü kamera ile olan alışverişi her ne kadar yönetmen ve dop onu yönlendirip düzeltse bile bir yere kadar bunu yapabilirler. Bu anlamda dop ya da yönetmeni sette sadece biraz zorlamış olurlar ki bu zaten işimizin bir parçası, asıl olan kendileridir.

Biraz daha açmak gerekirse bu tarz bir işin pratiklerini ders gibi değil de yerinde almak her ne kadar iyi olsa da bir yandan da zaman olarak -tabi ki kişiye göre değişebilir- uzayabilmektedir kanaatindeyim. Herkesin hummalı bir çalışma halinde olduğu bir yerde bazen olan biteni anlamak ve cevaplar almak zaman alabilir ve cevap verecek kişilerin yeterli zamanları ve tahammülleri olmayabilir oysa gerçek set profesyonellerinden ders

olarak bunlar üzerine eğilip belirli bir süre geçirdiğinizde hem sorularınıza cevap hem de bolca yanlış şansınız bulunur. Son yıllarda bunun eksikliği üzerine birilerinin eğilmiş olduğunu biliyoruz ve bildiğim kadarı ile özel kurslar yoluyla bu tarz eğitimler verilmekte ama yine de eksikliğini set deneyimlerimde görmekteyim ve bu kurslarda yeterliliği olan profesyonel insanların olmadığını düşünüyorum.

Ayrıca bütçesel zamansal ve talep fazlalığı nedeni ile her oyuncu adayının gerçek set öncesi bu istenen anlamda eğitimi alabildiklerini de düşünmüyorum. Bir örnek ile devam edersek deneyimli deneyimsiz -kamera önü anlamında - her oyuncunun aks bilmesi bilmemesi üzerine konu açılır. Aks konusu hakkında fikrim kameranın tersinde oldukları ve onların tarafından bakınca bir şeylerin daha karmaşık görüldüğünü düşünürsek bilmek ya da takip etmek zorunda oldukları konusunda hiç bir zaman çok gerekli diye düşünmemişimdir ki öyledir de. Bu durum onları deneyimsiz ve bilmez yapmaz ancak küçük ve önemsiz gibi gözükse de ve kamera ekibinin genelde tolere ettiği yere duracakları nokta anlamında koyduğumuz marker lara dikkatleri ve yerinde durma ve doğru durma(vücut pozisyonu)üzerine bile set öncesi biraz pratik setlerde başta kendileri olmak üzere herkesin işini kolaylaştırabilir.

Konuyu kapatırken söylemek istediğim asıl şey tüm bunlar üzerine zihni olarak tümünden değiştirmemiz gereken şeyler olduğudur bizde her şey tolere etmek üzerine kurulu olduğu için bu anlamda- tüm birimler için söylüyorum - herhangi bir eksiklik işi yapmanıza engel olamamaktadır oysa ki bunların hiç konuşulmadığı olmazsa olmazlar haline gelmiş bir yapı kurmamız gereklidir.

Sinema TV sektörü hızlı gelişmekte olan bir teknolojik dinamik içindeyken, oyuncunun buna uyumlanma süreci nasıl olmalı sizce? Örneğin oyuncu koçları yönetmenin bu konuda oyuncudan istedikleri açısından bazen, hatta çoğu kez çok işe yarıyor, bu durum görüntü yönetmeni olarak size de fayda sağlıyor mu, yani oyuncu koçları oyuncuyu hazırlarken sizin açınızdan işinizi kolaylaştıran bir teknik beceri de kazandırıyorlar mı?

Herkes gibi oyuncunun da tabi ki bu hızlı sürece adaptasyonu önemli ve elden geldiğince eşzamanlı olmalıdır. Az önce bahsettiğim tüm dinamikler olmazsa olmazı olmalıdır ve bu konuda herkesten daha bilinçli olmalıdırlar diye düşünüyorum. Teknik donanım iyi sinema yapmak için her birimin gerekliliği değildir elbet ama yakın olmak her zaman işleri kolaylaştırır. Oyuncu koçluğu da aynı şekilde yeni oturan bir sistem elbet ama halen daha bizde işe yeni başlamış bir oyuncu ya da çocuk ya da sette bir hayvan olduğu durumlarda olmakta. Oysa teknik anlamda destek vermek adına her oyuncunun ihtiyacı olabileceğini zaman zaman düşünüyorum. Bizim algımızda koç deyince oynamayı bilmeyen biri ve ona ne yapacağını söyleyen başka biri akla geliyor ve bu durum çoğu kez yönetmenlerin de sinirlerini bozabiliyor) eğer bir çocuk varsa işin içinde o zaman da rahatlatıcı oluyor tabi ki. Koçluk işi bu anlamlarda dop unda işini elbet kolaylaştırabiliyor ama kim olduğuna bağlı olarak ortada ekstra kafa karıştıran birinin gezdiği tecrübelerde var. Yani oyuncu koçu olarak sette olan birinin oyuncuya teknik beceri kazandırabilmesi için önce kendisinin bu bilgiye sahip olması gerekir. En başta konuştuğumuz sette yaratıcı ekipte işi yapanların kimler olduğuna bağlı olarak her şey arapsaçına dönebilirken aynı şekilde her şeyi kolayca çözen bir ekip de olunabilir ve bu her zaman sizin elinizdedir.

Cemalettin ÇEKMECE (D.T. İzmir-Oyuncu)

Tiyatro oyuncusunun kamera önünde yaşayabileceği sorunlar

Evet, benim konum, oyunculuk ve kamera önü oyunculuk arasındaki nüanslar diyelim, oyunculuk oyunculuktur, aslında işin özeti o. Tiyatro oyunu oynarken en arkadaki arkadaşa seslenirken ve en arkadaki seyircimize duyurmak için yüksek sesle biraz daha büyük ses ve mimiklerle konuştuğumuz için biraz daha büyük hareketlerle ifade etmek zorunda kalıyoruz. Ama sinemada oyunculuk, bu maalesef bütün hareketlerimizin tam tersine daha küçük, daha kısık çünkü yaka mikrofonlarımız var, büyük sesler, yüksek sesler kullanamıyoruz, ha kullandığımız yerler var kamerayı 100 m. ileriye kurarsın o zaman mecburen seslenmek, bağırarak zorunda kalabilirsiniz o ayrı mesele. Onun için tabi ki bu tür şeyler benim hani yaşadığım şeylerden yola çıkarak bir şeyler anlatıyorum size, çok bildiğim bilimsel bildiğim şeyler değil açıkçası yani yaşadığım şeylerden yola çıkarak bir şeyleri paylaşacağım sizlerle. Şimdi tabi ki

oyunculugun özünde en büyük şey gözlemdir, yani bir oyuncunun en büyük malzemesi, malzemesini pekiştirmesi ve beslemesi için en büyük şey başka insanları gözlemektir.

Ne kadar doğru gözlemlersek ilerde, yani bir karakter yaratırken daha doğru yolu seçeriz diye düşünüyorum. Bazı örnekler var tabi ki bunları uygulama olarak yapmamız gerekiyor. Yani ne kadar samimi olursak, o karakteri oynarken ne kadar samimi olursak o kadar inandırıcı oluruz. Sinemada ve dizide herhangi bir şeyde kamera önünde oynadığımız zaman bu samimiyeti yakalamak zorundasınız. Yani bir karakteri oynarken veya söylerken o sözcükler o kelimeler çok eski bir dostla sohbet eder gibi olması gerekiyor. Yoksa inandırıcı olmazsa karşıdaki insan sizi ciddiye almaz inanmaz hemen çizgiye atar maalesef. Şimdi oyunculuga hazırlan arkadaşlarım var onlardan bir şey rica edeceğim, hazırladığınız parçalar var ya şimdi, onlarla birlikte sahnede oynarken nasıl oynamamız gerektiği konusunda bazı örneklemelerimiz olacak. Ondan sonra da aynı rolü kamera önünde oynarken nasıl oynamamız gerektiği konusunda bir karşılaştırma yapacağız.

...Kim gelmek ister....(sahneye gelen oyuncu adayı Wolfgang Borchert'in Beckmann adlı oyunundan bir trad oynar, aynı oyunun bir de kamera önünde sahnelenmesi istenir, oyuncu kameraya göre komutla ve kamera planlarına bağlı kalarak oyununu oynamaya çalışır bu defa...) Cemalettin hoca, konuşmasına devam eder...

Evet teşekkürler. Aramızda yönetmen arkadaşlarım var burada onları tenzih ediyorum ama şimdi ben, yani biz tabi tiyatro oyuncusuyuz sonra işte sağ olsunlar hani sen yaparsın falan dediler ama her yönetmenin farklı bir yoğurt yemesi var maalesef, ben çok duydum onu çok özür dileyerek ama bütün oyuncu adayı arkadaşlar hazırlıklı olmaları adına söylüyorum, bu bir anekdottur. İlk başladığınızda hani dizi ve sinemada yönetmenle çok sağlam bir ilişkiniz yoksa ki olmuyor genelde, bir yerden bir kast ajansından veya bir yerde görmüşler seni önermişler öyle gidiyorsun. Bana ilk söyledikleri cümle şuydu; “tiyatro yapma bana” şimdi ilk zamanlar toyluk zamanlarımızda ben tiyatrocuyum ne diyor bu adam bana diyorsun kendi kendine falan, neyse kesiyor sahneyi “kardeşim tiyatro yapma burada diyorum sana!” ya pardon hocam

nasıl ne demek istiyorsunuz ben tiyatrocuyum onun için eğitimimi aldım ve ekmeğimi de buradan kazanıyorum. “Arkadaşım büyük oynama!” falan diyen tipler de vardı “büyük oynama ya!”

Evet, yaşadıkça, biraz yaşımız büyüdükçe bazı işte farklı insanlarla çalıştıkça tabi çok kibar çok farklı yönetmenler de var sağ olsunlar, onlarla çalışmak çok keyifli ve öğretici oluyor, çünkü kamera önündeki teknik bir takım oynama kodlarını set ortamında yaşayarak öğreniyoruz. Yani evet küçük oynamak dedikleri hikâye bu maalesef, çünkü en ufak yanlış hareketiniz bile yaratık gibi görünüyorsunuz daha sonra kendinizi izledikçe bunun farkına varıyorsunuz maalesef. Evet, yavaş, yavaş kameranın önünde tiyatro yapmamaya başladık herhalde onların deyimiyle çünkü şey biz evet yani büyük sahnelerde daha geniş amfi tiyatrolarda falan oynadığımızda en gerideki en arkadaki insan, çünkü o da para veriyor, çünkü eğitildik biz o adamın da hakkı duymak o adamın hakkı da senin ifadeni görmesi falan hep bu anlatıldı bize, evet biz de ona göre oynuyorduk çünkü yani hep büyük oynadık, tabi ki şimdiki dönemlerde evet öyle büyük hareketli şeyler artık bitti. Yani oyunculuğun tarihinde de bu var maalesef yani ilk çağda işte avcı avını avlarken anlattığı hareketlerle başladı bu iş sonra amfi tiyatrolarda büyük elli bin yüz bin kişilik tiyatrolarda oynandı insanlar masklar taktı işte bilmem hani büyük görünmeye çalıştı oyuncular ama şimdiki artık yavaş, yavaş bu dönemde bu işler evet küçüldü, hayat hızlı akmaya başladı, yaşam hızlı akmaya başladı, sinema dizi olayları özellikle ülkemizde hızlı ve çok tüketen bir şey olmaya başladı. Ve artık yönetmenlerin ve senaristlerin artık tahammülleri kalmadı. Çünkü bir hafta içinde beş gün içinde bir sinema filmi ya da dizi çekilmeye başlandı ve seninle fazla uğraşmak istemiyor yeni başlayan arkadaşlar için ciddi bir handikaplı bir durum çünkü herkes geliyor ve motivasyon sıfır, çünkü adam iki kelime söylüyor ve mahvediyor oyuncuyu yani oyuncu bir sonraki sahneyi düşünemez hale geliyor çünkü şey hep karşılaşıyoruz belki siz de yaşamışsınızdır bazı arkadaşlarım yaşamıştır, gelen oyuncu işte yönetmeni iki cümle söylüyor hep aşağılama çünkü kendi otoritesini kurmaya çalışıyor bir anlamda bazılarını kastediyorum tabi o oyuncu kasıyor kendini ne doğal olabiliyor, ne samimi olabiliyor rahatlayamıyor hep kasıntı halinde bir cümleyi veriyor oyuncuya, oyuncu da hemen söyleyeyim kaçayım moduna giriyor, ama öyle değil yani o sahnenin o atmosferin ruhu

o değil o karakterin ruhu da o değil ama işte böyle durumlardan dolayı çok ciddi handikaplı durumlar yaşayabiliyoruz maalesef, benim başıma çok geldi işin açıkçası. Onun için bunlar aklınızda kalsın diye anlatıyorum, çünkü sizler de bunun gibi örneklerle çok karşılaşacaksınız piyasada.

Seslere de çok dikkat etmek zorundayız, diyafram konusunda çok, nefes alma konusunda çok şeyler söylenebilir tiyatro yapacaksanız, ama burada maalesef kamera önünde bu kadar derin nefes alma şansınız yok. Çünkü mikrofon yakınızda olduğu için o nefes almalar bilmem ney hep kirlilik olarak görülüyor ve sürekli hep uyarı alacaksınızdır muhtemelen. Lütfen bu kadar derin nefes almayın, nefes verirken yavaş verin, yavaş konuşun, hızlı konuşmayın diye bu türden uyarılara karşı hazırlıklı olun. O yüzden nefes konusunda evet tiyatrodan derin nefesini alırsın cümleleri söylersin çünkü uzağa söylüyorsundur herkesin duyması gerekiyordur ama kamera dibindeyken, mikrofon yakandayken o kadar yüksek sesle, o kadar derin nefes alamazsın yani burada diyaframı kullanamazsın kısacası aslında, yani rahat nefes alıp verirsin ama o alttan derin sesler çıkamaz, kafa sesi dediğimiz şeyi kullandığımız zaman başka bir tabii belli karakterler için kullanılabilir ama genelde istenmeyen kötü görünen şeylerdir kamera karşısında...

Kamera önü oyunculuk hakkında anlattıklarınızı keyifle dinledik, ülkemizde bu tür oyunculuk eğitiminin piyasada faaliyet gösteren özel kurs, okul vb. yerleri destekliyor umusunuz, bu konudaki düşüncelerinizi öğrenebilir miyiz? (Cemalettin ÇEKMECE ile ders sonunda yapılan röportaj)

Çok güzel bir saptama bu, akademik anlamda bunu ele almadıktan sonra bir şey olmaz çünkü piyasada ciddi bir boşluk var ki, az önce şey örneği verdim başlarda sinemaya ve diziye küsmemin nedenlerinden biri de buydu, küsme demeyeyim ama uzaklaşmamın nedeni buydu. Adam, “bana tiyatro yapma” diyordu. Şimdi kardeşim ben tiyatro eğitimi almış, konservatuar okumuş hasbelkader devlet tiyatrosunda yıllardır bir sürü oyunda oynamış, bir sürü karakter yaratmış iyi-kötü falan tartışılır onlar başka bir şey ama sen benim devlet tiyatrosunda oyuncu olduğumu bile, bile çağırıyorsun gel işte

destek ol mesela yani hani, para karşılığı olduğu için dizi, sinema pek fazla para vermiyor ama dizi, diyor ki gel kardeşim oyna, geliyorsun ve seni orada aşağılama derdine düşüyor onun için bu çok ve sürekli yapılan bir şey. Tabi bu türden davranışlara maruz kalmak oyuncu motivasyonu açısından çok şanssız bir durum, o yüzden bu durumlara mahal vermemek için bir an önce oyunculuk alanlarında eğitimler akademik bir biçime kavuşmalı.

Akademik bünyede okul bunu nasıl bir teknikle yürütmeli, bu konuda bir fikriniz var mı?

Bu işin en güzel tarafı sanat eğitimi veren üniversitelerimiz var, bu okullarda hem oyunculuk bölümü oluyor, hem de sinema bölümleri var. Bu iki bölüm birbirleriyle çok ciddi bir ortak çalışma içinde olabilirler, oyunculuk eğitimi almakta olan bir öğrenci kamera oyuncululuğu konusunda da eğitim almalı, yani üniversite bünyesinde atölyeler kurulmalı, dramatik yazarlık ve senaryo yazarlığı öğrencileri birlikte projelerde çalışmalı ve oyuncu adayı arkadaşlarında bunları uygulamalı bir biçimde pratiğe dönüştürmeliler ve oyuncu adayı arkadaşlarımız daha okuldayken kamera önünde oyna becerilerini öğrenerek piyasaya girerse, bizim yaşadıklarımıza göre daha az maruz kalacaklardır en azından.

Dr. Öğretim Üyesi Ragıp Taranç (Film Tasarım Bölümü Öğretim Üyesi-Yönetmen)

Yönetmen-oyuncu ilişkisi nasıl olmalıdır ve bu konuda oyuncuya sunulan yöntem ve öneriler nelerdir;

Sektörde yaşanabilen sorunların en önemlilerinin başında yönetmen-oyuncu ilişkisi gelmektedir. Bazı sorunları yaşadığımız ve birlikte çözemediğimiz anlar oluyor, o yüzden ben biraz bugün yönetmenin gözünden oyuncuyu anlatmak istiyorum size. Yani oyuncusundan ne ister bir yönetmen, oyuncusundan nereye kadar ne talep edebilir, çizgisi nedir var mıdır, yok mudur, en bilineni biliyorsunuz Türkan Şoray uzun yıllar benim kurallarım, yasalarım var dedi, sonra Mine filmiyle birlikte bütün kuralları, yasaları toprağa gömdü ki gerçeği anladı, çünkü o eğer o kurallar ve o yasalar olursa sadece bir kukladan ibaret olup, işte belli bir alanda gidip gelen bir personel durumuna düşüyordu.

Bu oyuncunun tabii kendi dünyasında da bir yetişmesinden gelen işte o yetişmenin ötesinde toplumun belirlediği yapılardan dolayı bir takım duruşları olmak zorunda ama duruşların da tabi böyle çok keskin hatlarla ve çizgilerle olmaması gerekiyor ki çünkü bir beyin fırtınasına ya da bir düşünce tartışması olarak filmin tasarlandığını düşünürsek burada korkunç bir yalnızlığa düşebilirsiniz ya da dışlanmışlığa düşebilirsiniz.

Şimdi tabi hem biraz ütöpik bir şey anlatacağım size, hani eğer Türkiye’de sinemada yönetmenler acaba bunları talep ediyorlar mı gerçekten ya da ne kadarını talep ediyorlar, ben mesela Yeşilçam’daki yönetmenlerle yönetmen asistanı olarak çalıştığım dönemlerde işte bazı hocalar şey diyordu sen bildiğin gibi oyna, burada bunu sen çok güzel anlaştırsın, yorumlarsın, peki oyuncu soruyordu ben neyi oynayacağım neyi anlatacağım yani ben olacağım ki neyi ne kadar görmek istiyorsun çünkü her şey bir derecelendirme sistemiyle geliyor film setinde, o derecelendirmeler çok önemli çünkü tiyatrodaki gibi abartma yapma, abartıyı büyütme çok böyle sulandırma şansınız yok çünkü film biraz gözün görmediği şeyleri de kamera yakaladığı için sizin o abartılarınızı çok farklı noktalara çıkarıyor. Tabi böyle olunca müthiş bir sıkıntılı bir dönem yaşadı o ilk dönem ondan sonra gelen yeni kuşak biraz daha tartışmayı denedi biraz daha işte rahmetli Ömer Kavur’la çalışırken onu gözlemiştim bu sefer de çok resmen oyuncuyu ele geçirmeye çalışıyorlardı yani her şeyiyle beynine ruhuna her şeyine yönetmen sahip olmaya çalışıyordu. Bu da oyuncu için çok zor. Çünkü öyle bir şey ki siz sizsiniz ortada askıda giyeceğinizi askıda bir elbise var, ama onu size birisi giydirdikten sonra ya bir yerini daraltıyor, bir yerinden boğazınızı sıkıyor düğmeliyor, hâlbuki siz alışmışsınız üç açık düğmeyle dolaşmaya, ama tabi bu da sıkıntı yaratmaya başlıyor.

Şimdi günümüzde tabi şey var Türkiye sinemasına baktığımızda, Türkiye sineması şu anda çok sıkıntılı çünkü oyuncu artık yok, oyuncu sadece oradan oraya sürüklenen bir malzeme durumunda, çünkü şöyle bir şey yapıldı, manipülasyona dayalı bir sinemaya gelindiği için işte her fikir on kişi o fikre ki o yapı da başka bir yapı, yani yönetmenin dışında herkes o filmde bir oyuncudan neler beklediğini söyleyebiliyor. Yapımcı ne istediğini söyleyebiliyor, menajer ne istediğini söyleyebiliyor hatta menajer bazen diyor ki filmde bunları, bunları yapacaksın bunları yapmayacaksın diyor ve

yönetmeni bir kenara bırakıyor önüne geçiyor, ya da bir işte uluslararası finans grubu sana para veriyor ben parayı veriyorum sana ama sen bunu biraz oryantale çekeceksin diyor, o zaman nerede kaldı burada yönetmen, nerede kaldı oyuncu. İşte şeyde böyle Kars'ın kış manzarasında atların çektiği kızıağın üstünde oyuncuyu görüyoruz artık ya da arkadan pembe bir kurdele gidiyor, e oyuncunu kimliği ne oldu, oyuncu karakter nereye gitti yani bir karakter olmak zorunda. Çünkü izleyicinin bir karaktere tutunması lazım, tamam belgesel görüntüler çok güzel olabilir işte gidişler çok olabilir ama sinemanın temel şeysi aslında yönetmenden önce, izleyicinin karakterlerle kurduğu ilişkidir. Yani şöyle bir şey tutunur ona, çünkü filmi izleyebilmek için, filmi anlayabilmek için bir kişiden olmak zorundasın.

Bir de son dönemde Türkiye sinemasında bütün karakterler anti kahramana dönüştü, anti kahramana dönüşünce şimdi herkes sevimsiz, ben kiminle yolculuk edeceğim yani iki saat boyunca o koltukta herkes gerilim içinde film mi izleyecek, bir yerlerde rahatlamak lazım yani tamam her daim katarsist değil ama anlık küçük katarsistler çok önemli onları yapabilmek, nedir o duygunu boşalması, ama şimdi bizim Türkiye sinemasına bakıyorsun son yıllarda bir türlü hiç duygu boşalmıyor.

Şimdi bir tane örnek vereyim size, en son yapılan filmlerden biri olan Albüm diye bir film var, yönetmenin ilk filmi, çünkü bu çocuğun başına da buna benzer çok şeyler geldi, bütün bu anlattıklarımın hepsini bire bir yaşadı. Çocuk işte Boğaziçi üniversitesi tarih bölümünde okurken oradaki sinema kursuna gidiyor, diyorlar ki tamam çok güzel bir çocuk bulduk biz bu çocuğu pazarlayalım, nereye götüreceğiz Cannes'in pitching'ine götüreceğiz yabancı dil biliyor falan filan, alıyorlar pitching grubuna götürüyorlar, şimdi film neyi anlatıyor son dönem yani 2015 yılında Türkiye'de bir karı koca ama iletişimsizlik son derece tavan yapmış durumda, karakterler dediğim gibi her ikisi de anti kahraman, hiç biri gerçek anlamda izleyicinin tutabileceği değil. Peki, kim oynuyor televizyonda bütün gün yirmi dört saat izlediğimiz Şebnem oynuyor, Şebnem işte komik bir kız şarkılar söylüyor insanları güldürüyor, işte çok mutlu ediyor, ama o filmde bir anti kahraman olarak karşımıza çıkıyor, evlat edindiği çocuğunu kucağına alıyor onu pırpışlarken bir anlamda inanılmaz derecede fosur fosur sigara içiyor. Şimdi zaten o anda

salonda, Antalya’da gösterim sırasında salonda kıyamet kopuyor, ne oluyor ya! Sinema nereye gelmiş diye, İnsanlar tepkilerini koydular çünkü dediğim gibi tamam bir anti kahraman olabilir, iki anti kahraman olabilir ama onu destekleyen ya da başka şeyler, anti kahraman nedir yan rollerde olur, başrolde olması, film açısından, yönetmen açısından, aslında anlattığını anlatamamak. Peki, sonunda ne oluyor, korkunç bir son, filmin sonunda bu iki arkadaş çocuğu kucaklarına alırlar, çünkü amaçları şey çocukla birlikte yaşadıkları her evrenin albümü olsun yarın öbür gün biz bu albümü çocuğa gösterelim işte gerçek annen babandır diyebilmek, meselemiz bu yani de bu kadar basit bir mesele. Ve sonunda yapılan şey şu bir adam, bir kadın bir de çocuk bilmem ne şelasine girerler ve kaybolurlar, intihar mı ettiler, kayıp mı düştüler, ne olduğu meçhul ve böylece meselemiz aslında o evlat edinilen bir çocuğa gelecek için albüm yapıp işte gelecekte biz senin gerçek anan, babanız diyebilme sürecinde iki anti kahramanın yaşadığı şey.

O yüzden çok sorunlu şeyle karşı karşıyasınız yönetmen grubuyla, çünkü ne istediğini şimdi yönetmen bilemiyor yönetmen anlatamıyor çünkü arkasında sekiz kişi var. Bir tarafta pitching aldığı adamlar var bir tarafta menajerler var bir tarafta yapımcılar var, bir tarafta işte başka bir grup insan onu ilk defa empoze edecek onu lanse edecek insan grubu var. Ve her biri fitliyor fakat yönetmen aslında şeydir belki böyle bir şeyi söylemek yanlış olabilir ama sette tanrıdır yani, çünkü o organize edecek, atmosferi yaratacak, evreni kuracak, evrendeki bütün ilişkileri o düzenleyecek. Yani oradaki o iki saatlik süredeki karakter kimdir yönetmendir.

Şimdi öyle olunca tabi şey var yani bizim de aldığımız bir eğitim, bizim aldığımız bir terbiye, gelenek, görenek var. Siz o tanrıyla çatışabilirsiniz yani ateist olabilirsiniz, buna kimsenin diyeceği bir şey yok çünkü ama onunla nasıl uyum edebileceksiniz tabi böyle bir hani Olympos Dağındaki tanrılarla ve tanrı olarak bu ekiple başa çıkmanız imkânsız ama bir tanrıyla başa çıkabilirsiniz, yani onu ikna edebilirsiniz, onunla tartışabilirsiniz. Peki, yönetmen aslında nedir aynı zamanda bir oyuncuya alan açar. Her oyuncu için belli bir alan açmak zorundadır ve o alanın içinde ona bir takım roller biçmektedir ve o roller ile birlikte bir mizansen oluşturacak ve o mizansenle birlikte de onlar birleşip kurgulandığında sonuçta işte o iki saatlik süreç ve size bir şeyleri anlatmış

olacak izleyici. Şimdi böyle olunca en baştan başlamak gerekiyor, birinci etap neresi senaryo yani senaryoyu elimize aldığımız zaman orada ortak bir uyum bulmamız lazım, ortak bir çözüme doğru gitmemiz gerekiyor.

Yönetmen için aslında siz ilk seçildiğiniz zaman aslında bir tipsiniz yani neden ha bakıyor diyor ki ben bununla bu yolculuğu yaparım benim istediğim karaktere rahatlıkla hizmet edebilir, işte o duyguları belirleyebilir, onunla birlikte filmde yolculuk edebilirim ama neyi ne kadar yapabilirsiniz, nereye kadar yapabilirsiniz bu çok önemli. O yüzden senaryodan itibaren okuma provalarından sonra birlikte Brecht tiyatrosunda Mesel denilen çalışmayı aslında sinemada da yapmak gerekiyor, ama bu meseli yaparken tabi bazı oyun kurlar o teksin içindeki temel meselelerle ilgili oyunlar bulmanızı ister yönetmen, çünkü neden siz oyun buldukça o meseleye dair ya da bir şey anlattıkça, bir hikâye, bir çocukluk anınız olabilir, bir fıkra olabilir o temel destekleyen meselenizi rahatlatmak için, çünkü yarın öbür gün dediğim gibi çok zamana karşı savaşıacaksınız yani Türkiye koşullarında en fazla altı hafta ya da sekiz hafta da, en az üç haftada filmler çekildiğini düşünecek olursak ki şimdi de on altı saat sınırlaması var, yani bugün on altı saat çalışırsan diğer gün işte ona göre daha az bir limit de çalışman lazım ya da repoyu hemen tutman gerekiyor filan, böyle bir taktik olunca işler karışıyor, öyle olunca da doğal olarak o süreçte bir takım sizin aranızda kontak olabilecek şeyleri önden ayarlamamız gerekecek. Yani ne ayarlayacaksınız “işte sana hani anlatmıştın ya sen bana şimdi ben bunu istiyorum” yani bu işte aranızda bir takım şifreli konuşma belki kuracaksınız yönetmeninizle, yönetmeniniz sizden bir kere böyle bir takım şeyler isteyecektir. Bunu nereden nasıl istiyor, işte o mesel çalışmasında sizin anlattığınız hikâyedeki durumu ön plana çıkarmanızı ya da oradaki fıkradaki gerilim dozunu yukarı çıkarmanızı isteyebilir yönetmen ve böylelikle de o zamanı çok iyi değerlendirirsiniz.

Başka bir şey de var, sinema parçalı bir sanat, bütünlüğü olan bir sana değil çünkü işte burada on yedinci sahne çekilirken, biraz sonra otuz altıncı sahneyi çekiyorsunuz aynı mekânda çekmek zorundasınız bütün o mekânda geçen hikâyeyi üst üste çekmek zorundasınız ve arada hiçbir şekilde de duygu bütünlüğünüz yok. Mesela on yedinci sahnede ağladınız o ne güzel müthiş, bütün her şeyi bitirdiniz, tek çekimde çıktınız işin

içinden geldiniz otuz sekizde de şimdi ise kuşkanadında bir adam olacaksınız uçacaksınız mutlu adam olacaksınız. Şimdi öyle bir şey ki yani bu insanın doğasına bir kere aykırı değil mi, normal günlük hayatınızda şimdi ağlarken belli bir süre sonra modunuz giderek yavaş, yavaş sizi aşağı çeker ama öyle bir zaman diliminiz yok sizin hemen birden kontrollü bir şekilde o mutluluk evrenine geçmek yani hüzünlü bir evrenden mutluluk evrenine geçeceksiniz işte bütün bunların çözüm yeri o mesel çalışması.

Yani işte mesela ne yapılabilir mesela o oyunlardan bir tanesi şudur bütün başrol oyuncular, yardımcı rol oyuncuları hepsini bir masaya toplayabilirsin ondan sonra herkesi birbirine bağlarsın dersin ki aynı anda yemek yiyeceksiniz şimdi kimse kimseye de yedirmeyecek aynı elle ikiniz yemek yiyeceksiniz, ya da aynı anda birlikte su içeceksiniz, birbirine birisine bağlarsın çünkü neden bu bağı zinciri kuruyorsun, çünkü sen aslında hiçbir zaman unutmaman gerekiyor sadece oyuncu olarak sen yoksun orada, sen halkanın ortasındaki adamsın ama seninle beraber onlarca insan var, işte görüntü yönetimi grubu var, sanat yönetimi grubu var, işte arkada işçiler var ve bütün bunların ortasında da yönetmen var. Yani yönetmen şu aslında suya atılmış taş ondan çıkan bütün duygular ve ilk halkada yönetmenle kucaklaşıyor, sonra görüntü yönetmeniyle kucaklaşıyor, işte sonra sanat yönetmeniyle kucaklaşıyor, sonra o kocaman bir halka olup bütün bütün suyun üstünde bir halka oluşturuyor, yani bütün filmi oluşturuyor ama dediğim gibi burada en büyük sıkıntımız şimdi bu taş düşüyor buraya ama sonra o halkayı yaran bir şey çıkabiliyor. Mesela zaman dediğim gibi çıkabiliyor, ya da oradan arkadan görüntü yönetmeni diyor ki ben çekemedim kusura bakmayın tekrar netliğimi yapacağım diyor. Ya da sesçi diyor ki kusura bakmayın arkadan bir inek böğürdü ya da uçak geçti. Şimdi her şey her an için kırılabilir, her şeyi yeniden tipolamanız lazım yani siz müthiş giriyorsunuz, müthiş ağlıyorsunuz yani dünyanın en iyi ağlayan adamı rolündesiniz, bir anda yönetmen diyor ki kes, niye kestini beni bütün duygumu yaşayayım sonuna kadar yaşayayım yani, hayır burada kes neden, çünkü diyor ki ben burada yakın plan alacağım. Hâlbuki bırak belki o genel planda kalabilir belki. Çünkü bir hesapsızlık şöylede var, kurguda yaparız abi hesapsızlığı var bizim Türkiye sinemasında kurguda kurtaralım hesabı var. Hâlbuki şimdi oyuncunun nerede ne kadar ağlayacağını da süreci var.

Mesela ben şimdi çok görüyorum, bazı setlere de gidiyorum zaman zaman görüyorum hiç kimse kronometre kullanmıyor artık, kronometre tarih oldu nedense. Eskiden kronometre kullanılırdı neden, çünkü o planın başından sonuna kadar olan süreç aslında doz bellidir, yani üç saniye mi ağlayacak bu arkadaş beş saniye mi ağlayacak, altı saniye mi, reji asistanın elinde mutlaka kronometre olurdu o kronometre dolduktan sonra yönetmen kes derdi çünkü neden o onu biliyor kurguya pay bırakır, çünkü o adam kurguyu zaten yapmış gelmiştir her şey hazırda ağlamasını da kurgulamıştır. Yani sonra sadece belki, bazen şöyle bir şey de oluyor ağlıyor orada oyuncu hüngür, hüngür geliyor yakın planı çekeceğim diyor şimdi sen bütün sümüğünü salyanı topla diyor ilk gözyaşını bana ver diyor. Şimdi nasıl yapacaksın bunu yani ilk gözyaşını nasıl vereceksin duygunun bütün başına nasıl döneceksin, orta planda bir güzel ağlamışsın salya sümük birden gideceksin orada şey, demek ki neyi çekeceksin sen, demek ki aslında çekim planında diyeceksin ki görüntü yönetmenine yakından başlayalım hani ağlamanın anlarını istiyorum sonra daha orta plana gidelim, hani daha orta planda o şey çıksın, böyle olursa, bakın kurguyu bilerseniz hem oyuncu için, hem yönetmen için bu çok büyük avantajlar çıkarır. Çünkü bu kurguyu da dediğim gibi mutlaka şeyde yapmanız gerekiyor senaryo yazımından sonra oturup o mesel çalışmasında, nasıl bir kurgu düşündüğünüzü oralarda okuma provasında neleri ön plana çıkaracağınızı hangi duyguların altlarını çizeceğinizi hepsini bunların oyuncuya belirtmeniz lazım.

Ama biz şimdi bakıyorum ben özellikle ilk film yönetmenlerinde hiç hadi diyor, oynayın bunu burada oynayacaksınız, diyorum bunun şeysi nerede hani? “E oyuncu onlar bilir” diyor. Bunu bilemezsiniz arkadaşlar, çünkü sonra oyuncu bu sefer giderek, hem oyuncu hem yönetmen giderek agresifleşebiliyor birbirlerine karşı ve o sert gerileme dönüşmüş hale geliyor, çünkü kimse kimden ne istediğini bilmiyor. Böyle olunca da nerede duracağım nerede başlayacağım nasıl yapacağım başlıyor.

Şimdi tabi bunu ben size basit olarak anlattım ama şimdi o mesel çalışmasına dönecek olursak o karakteri nasıl anlatıma dönmek gerekir, ben şimdi biçimsel olarak anlattım şimdi biraz oyuncunu içerik olarak hikâyedeki modunu nereye getirecek yönetmen, karakteri nasıl dengeleyecek, nasıl bir şeye getirecek o çok önemli. Şimdi

şöyle bir şey düşünelim, benim idollerimden bir tanesi Marcello Mastroianni, adam İtalya'nın en önemli oyuncularından, işte De Sica'nın oyuncusu olmuş, Fellini'nin oyuncusu olmuş hatta Fellini'nin zamparalık arkadaşı aynı zamanda. Çoğu kere karısı tarafından Fellini yüzünden dayak yemiş bir yönetmen. Böyle bir takım anıları da var. Şimdi Marcello Mastroianni'nin De Sica ile yaptığı bir film var, Marcello ile birlikte Sophia Loren oynuyorlar şimdi o film “Dün Bugün Yarın” diye mutlaka izleyiniz lütfen internette var. Şimdi ilk epizotta ilk hikâyede üç ayrı hikaye anlatıyor:

De Sica bu filmde, üç hikâyede de bir adam ve bir kadının farklı konumlarda neler yaşayabileceğini izleyiciye gösterip onun üstünden aslında bir toplumsal gerçekçilik eleştirisi yapıyor o döneme uygun olarak. Birinci hikâyede şey var bir kadın (Sophia Loren) Napoli'de kaçak sigara satıyor ve yakalanıyor, yakalanınca da eve haciz geliyor, ama bunların oturduğu evde sadece bir tane meşe bir masa iki tane sandalye ve bir tane de karyola var. Şey geldiğinde bütün mahalle bir olmuş evde ne varsa sağa sola dağıtmışlar malzemeyi zaten müthiş bir şeyle araba geliyor diye bağırıyorlar ve bir tane haciz memuru iki tane polis geliyorlar. Marcello da kapıda buyurun diyor evi açılıyor boş evi görünce e burada bir şey yok haczedemeyeceğiz, o zaman karına söyle diyorlar bu kadar gün hapis yatacak, aaa karım hapis yatamaz diyor falan filan. Derken uyanığın bir tanesi diyor ki tek şartla karın yatmaz o da şudur, çocuk yaparsa, hamile olduğunu kanıtlarsa o zaman şey hapis yatırmayacak hakim. Bu öyle bir moda giriyor ki o hapis cezasını almamak için avukatla da anlaşıyorlar, her yılın sonunda çocuk doğuyor altı ay geçiyor kadın yine hamile kalıyor tabi belli bir süre sonra bir yerden sonra verimlilik düşüyor.

Marcello da şimdi filmin başında böyle çok maço ve dinamik, kendinden emin böyle son derece bir karizmadayken filmin içinde o performanstan düştüğü noktalara gelince, evden kaçıyor annesine uyumaya giden bir adam durumuna düşüyor fakat annesi de öyle bir yerde yaşıyor ki kadın sağır, yan odasını da çekiçle iş yapanlara kiraya vermiş. Adam uyuyamıyor en sonunda artık en son işlem olmuyor yani çocuk doğmuyor o süreçte Marcello artık çöküyor. Şimdi siz orada, yönetmen aslında ne makyaj kullanmış ne işte şey yapmış sadece olaylarla birlikte Marcello'nun çöküşünü o kadar güzel ortaya koymuş

ki haaaa diyorsunuz bu bir erkek oyuncu için çok güzel bir fırsat çünkü böyle bir aslan bir horozken birden tüyleri dökük bir horoza dönüşüyorsunuz.

Şimdi aynı filmin ikinci epizodunda ise Marcello bir jigloyu oynuyor bu sefer. Zengin bir kadın Sophia Loren yine müthiş bir kadın. Marcello ile Sophia Milano yakınlarında nehir kenarında bir yere kaçamak yapmaya gidiyorlar ve adam bir kaza yapıyor, kaza yapınca da kadın sinirlenip adamı arabadan atıyor. Yine bir dekadans bir çöküş var yani o baştaki fizyolojik çöküş bu sefer ruhsal bir çöküş oluyor ve orada De Sica bir hurda bir çöp olarak bırakıyor Marcello'yu ve gidiyor. En son filmde ise son derece hızlı bir çapkını oynuyor Marcello, hatta kendi hayatında birçok yansımalarında olduğu söyleniyor, rivayet ediliyor. İşte Roma'da bir sevgilisi var orada bir çatı katında buluşmaya geliyor fakat bu sırada da yan evde bir papaz öğrenci var, Sophia Loren bu sefer ona ilgi duymaya başlıyor ve Marcello'yu unutuyor, öyle olunca da bu sefer o süper egolu adamın birden yalnızlaşmaya başladığını görüyoruz.

Şimdi bir filmin içinde aslında üç karakter oynadığını görüyoruz ama aynı zamanda üç ayrı duyguyu üç ayrı fenomeni de talep etmiş oluyor yönetmen olarak De Sica Marcello'dan. Şimdi böyle olunca demek ki orada neler oynadı onlara bakmak lazım. Şimdi onlardan bir tanesi bir işçi sınıfının temsili bir adam var. İkincisinde ise bir işte küçük burjuva bir adam var çünkü paranın kaynağını başka türlü bulamamış. En sonda ise zengin bir adam ama hani böyle her şeyi hızlı yapan hızlı yaşayan bir adam daha çünkü 1960'larda çekilmiş bir film şimdiki gibi dünya o kadar daha parçalanmamış. Böyle üç karakter var birinci etapta burada yönetmenle tartışılan üç şey ne toplumsal kimlik. Yani siz burada neleri oynayacağınızı ve bunların altyapısına dair bilgileri bilmek zorundasınız. İşte bunlar neler bir tanesi oradaki işçi sınıfı, daha doğrusu lümpen bir adam tam işçi sınıfı da değil çünkü orada portakal kasası satıyor, işte geliyor kiraz satıyor falan. İşte o adam toplumsal olarak bir lümpen neleri yaşar ya da neleri yaşadığını hissediyor yani böyle bir süreci vardır o adamın oraya gelmeden önce. Çünkü bu bize yaklaşık altmış dakikanın içerisinde gösterilen bir süreç, bu altmış dakikalık süreçte siz toplumsal olarak ne oynayacaksınız ve nasıl oynayacaksınız aslında yönetmenin sizden birinci istediği bu, o zaman ne olacak sosyoloji ile biraz ilgilenmeniz gerek. O sınıf farklılıkları, sınıf

çelişkileri bütün onlarla ilgili bir takım tüyoları bilmeniz lazım hatta bir takım fıkraları, ilişkileri de bilmeniz gerekiyor.

İkinci anlattığı küçük burjuva, o küçük burjuvanın işte toplumsal olarak o özellikle size bir yerde gösteriyor Milano'da gösteriyor. Milano nasıl bir kent, birinci kent Napoli, ikinci kent Milano, üçüncü kent Roma. Şimdi Roma başkent, Milano endüstri kenti, Napoli ise hırsızların kenti. Şimdi böyle olunca o çelişkiler, kentsel olarak da bilgileri getiriyor yani nereyi oynayacaksınız. Muğla'da mı olacaksınız, İzmir'de mi olacaksınız, Aydın'da mı olacaksınız. Bu üç şehirde de olunca, aslında bu şehirlerin üretim ilişkileri birbirlerinden farklı. İzmir'e baktığınız zaman Türkiye'nin üçüncü büyük şehri, Aydın'a baktığınız zaman hemen onun yanında ama daha tarım ekonomisine dayalı bir yaşam. Mesela orada bir numaralı şey incirin sütünden giden espriler ya da incirle ilgili bir sürü bilgiye sahip olmak gerekiyor. Muğla'ya gittiğinizde ise orada bambaşka bir dille karşılaşıyorsunuz. Bir diyalekt karşınıza çıkıyor. Demek ki sizi zorlayan şeyler var yani demek ki o sosyoloji ile birlikte kentlerin de hikâyelerine dair bir şeyleri bilmek isteyeceksiniz ve ondan yönetmen sizden bazı şeyleri talep edecektir.

Son şimdi neye geldik, şimdi bunlar genel yani bizim resimsel atmosferimizin içinde var olan yapılar. Yani bunlar o mekân olarak işte yarattığımız atmosferde oyuncunun konumu durumuna dair bir süreç. Ama daha bire bir kişiliğe girdiğimizde bu sefer ne var, bir tane damızlık adam var değil mi birinci hikâyede çünkü karısını hapse girmesin diye sevgiden daha çok üretim ilişkisi direkt olarak şeye yönelmiş, çocuk yapımına dönmüş bir ilişki ve orada giderek yalnızlaşan bir şey.

Şöyle bir anti kahraman çıkarmış De Sica onun karşısına evde bir arkadaşı var ve sürekli olarak ona yiyecek getiriyor, içecek getiriyor besliyor hani bir damızlık boğaya iyi bakar gibi çalışıyor çünkü para da yok yoksulluk var. Fakat sonunda çocuk olmayınca adama teklif ediyor gel benimle yat çünkü ne olacak ikiniz çok samimi arkadaşsınız adam ilk önce kabul ediyor, sonra o kabul ettikten sonra bütün karakterde değişimler süreçler oluyor, böyle olunca o insanların da yalnızlaşması ve birbirleriyle çatışmasını çok iyi ortaya çıkarmış durumda. Şimdi demek ki bizim için birincisi biraz da olsa sosyolojiyle

donanımızın olması gerekiyor, ikincisi olarak yereldeki coğrafi şeyleri bilmemiz gerekiyor yani nerede ne olabilir, nerede ne yaşayabilirsiniz, ya da neyi ön plana çıkarabilirsiniz bir oyuncu olarak bunları bilmeniz gerekiyor. Üçüncüsü ise psikolojik durumları, yani işte o adamın orada karısına yetememesi o arkadaşı tarafından ihanete uğraması bütün bu çelişkiler aslında sizin filmde tartışmadan önce yönetmenle kendi aranızda önceden tartışmanız gereken şeyler durumunda olmalı. Çünkü oradaki rol grafiğinizi ve dozajınızı yönetmen önceden bilip ve buna göre talep edecektir. Ya çok çıkar ya aşağı indir ya da hepsi aynı seviyede, yani böyle inişler çıkışlar değil de belki yönetmen düz Bir şeyler isteyecektir sizden.

Şimdi böyle olunca demek ki bizim karşımıza başka bir şey daha çıkıyor, yönetmenin bu istekleri doğrultusunda özellikle mekânlardan kaynaklanan, şehirlerden kaynaklanan şey o da kültür. Şimdi kültür çok önemli çünkü kültürün birikimini elde etmek çok zor. Çünkü zaten bir kültürün içinde yaşıyoruz gündelik hayatımızın içerisinde bir kültür var ama o kültüre ekstra bir takım bilgileri almamız gerekiyor. Neler olabilir bir fikri olan var mı yani bizim oyuncu ve yönetmen ilişkisinde genel olarak kültürü nasıl kullanmamız gerektiği hakkında bir fikri olan var mı? İşte burada devreye giren en önemli şey eğitim. Eğitim çok önemli bir şey haline geliyor, mesela şimdi şöyle bir şey var bizim en büyük özürlerimizden bir tanesi mesela resim sanatına dair bilgimiz çok az. Çünkü resimle ilgili bir gözümüz de yok neden çünkü kurulmamış, ilk önce belli bir yüzyıl yasak denilmiş dinsel açıdan sonra en son halife San Remo'da aç kalınca çıplak kadın resmi bile çizmek zorunda kalmış. En sonunda o bile resmi kabul etmiş. Öyle bir durum var. Yani böyle olunca bir süreçten ve süzgeçten geçmeyen bir resim ilişkimiz var. Çünkü neden, biz resmin içindeyiz zaten oyuncu olarak bir resmin içinde, mizansenin bütününe oluşturunuz.

Bugün birçok Avrupa sinemasında, Amerikan sinemasında belli başlı ressamalar, belli başlı yönetmenlerin çıkış noktasıdır. Mesela bir tane hiper realist Edward Hopper diye bir adam var, onun bir çok filmde o meşhur resmi vardır, böyle bir köşede akşam yemek yiyen tezgâhtar aşçı olan böyle çok korkunç bir aydınlatma zehir yeşili duvarları olan ama diğer geri kalan karanlıkta olan bir resmi vardır. Onlarca filmde bu sahneyi bire

bir yönetmeler kullanmıştır. O resmi neden bilmemiz gerekiyor çünkü orada diyoruz ki biz hiper realite, bir yönetmen olarak görüntü yönetmenine diyoruz ki buradaki Edward Hopper gibi yapacaksın bu ışığı diyoruz. O zaman sen de Edward Hopper'ın resmini merak edeceksin bakacaksın, çünkü orada nasıl duracağını göreceksin yani hiper realitede oyuncu nasıl duruyor ya da nasıl bir hareket kabiliyeti geliştiriyor. Şimdi orada mesela resim bilgisi çok önemli çünkü bu işte dediğim gibi bir kültür olmuş oluyor kültürel bir malzeme ve oyuncu, yönetmenle diyalogunu kurarken, yani görüntü yönetmeninin bu konuda bilgisinin daha fazla olması gerekiyor, çünkü bir Caravaggio dediğin zaman, adam Caravaggio ışığını kurar zaten.

Mesela bizde çok iyi görüntü yönetmeleri vardır bunlardan bir tanesi de Aytekin Çakmakçı, kulakları çınlasın o mesela Rembrandt hastasıdır, her filmde mutlaka dört, beş sahnede ben buraya Rembrandt ışığı yapacağım der ve ona göre ışını yapar. Şimdi mesele burada tek taraflı yürümüyor işte, oraya gelen oyuncunun da Rembrand'ın duygusunu bilmesi gerekiyor. Rembrandt ne anlatıyor, büyük bir mekânın içinde çok küçük duygular anlatan bir ressamdır. Şeyi düşünün onun böyle çok ünlü resimlerinden bir tanesi ‘‘Gece Bekçileri’’ diye bir resmi var, çok büyük kocaman böyle kalabalık trampetçiler, davulcular işte bayraklarla ama ışık böyle sağdan girer soldan çıkar diyagonal bir şekilde kırılmıştır, orada tek, tek aslında ışık neyi toplar insanları toplar. O resmin bütününde insanları toplar. O zaman sen demek ki ne yapacaksın bu işte oyuncu olarak toplanacaksın demek ki orada ana malzemesin.

Mesela ‘Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri’ adlı filmde Hale Soygazi oynuyor, Hale Soygazi’ye Aytekin Çakmakçı Rembrandt ışığı yapmış, Hale Hanım tabi biliyor, Rembrandt’ı bilmemesine imkan yok ama yönetmen bilmiyor, bu sefer de öyle bir sıkıntı var. Aytekin kendine göre öğrenmiş biliyor Rembrandt’ı ama yönetmen bilmiyor, bu sefer Hale Hanım o ışın içinde zaman, zaman dışına çıkıyor, hâlbuki o ışın içinde kalacak, bütün elinin kolunun hareketlerini o ışığın sınırları içinde yapacak. Hiçbir şekilde kolunu fazla dışarı çıkarmayacak, diğer tarafa doğru fazla hareketini yapmayacak. Demek ki bakın aslında bir ışık nereden geliyor, bir ressamdan geliyor ve o ressamdan gelen ışıkla siz neyi belirliyorsunuz, oyuncunun çerçevesini yeniden belirliyorsunuz. Demek ki

sizden yine böyle bir şey talep edecekler, bu sefer kim etti bunu aslında, iki kişi etti hem görüntü yönetmeni, hem yönetmen. Demek ki talepkarlar fazlalaştı. Şeyi düşüneceksin ha bu adam bu resmi istiyor ama bizde bu resim ne bir düşüneceksin. Çünkü belli başlı ressamalar var mesela Leonardo da Vinci var, Michelangelo var, Caravaggio var işte Rembrandt var bunlar Avrupa sinemasında da, Türkiye sinemasında da zaman, zaman görüntü yönetmenleri, yönetmenler tarafından birlikte kullanılır. Demek ki o ressamın resimdeki duygu perspektifi ne kadar yönetmene geçmiş, o ne kadar size yansıtmış siz izleyiciye ne kadar yansıtacaksınız. Çünkü bu bir etkileşim ve git gel yani böyle bir hareketlilik. Şimdi böyle baktığımız zaman demek ki sette o hâkimiyeti kuran yönetmen, ışıkçıya da bir şeyler söyleyecek, görüntü yönetmenine de bir şeyler söyleyecek ve böylelikle belli bir sürece oturtacaksınız ki o sürecin içinde de hareketimizin sınırları ortaya çıkmış oluyor.

Demek ki bir kere mental olarak ne oynayacağınızı bileceksiniz birinci kural oydu değil mi. Mentaliteyi nasıl oluşturuyoruz, yani zihniyeti aslında nasıl oluşturuyoruz, sosyolojik altyapıdan, mekân birikiminden bir de işte o hareket gelince onu sınırlayan ışık ve kamera nasıl beliriyor onu bilmemiz lazım oyuncu olarak. Şimdi bu üçü aslında nedir bunlar bir yerelliği belirliyor mesela diyelim ki, şimdi neredeyiz, bir kamptayız, biz şurada bir yerelliğin içindeyiz, nerede bu kamp Urla'da işte çok soğuk suyu olan bir kamp, civarda kurbağalar var kurbağalardan korkanlar var. Bakın kurbağalar deyine aklıma Şerif Gören'in Kurbağalar filmi geldi. Hemen şeye gittim Hülya Koçyiğit'in oynadığı Kurbağalar filmine.

Hülya Koçyiğit on yedi-on sekiz yaşlarında iken burada çok yakında Susuz Yaz filmini çekiyor, çok güzel bir köylü kızı oluyor çıplak bacaklarıyla suların içinde Bademler köyünde sonra da gidip Berlin'de Altın Ayı ödülünü alıyor. Şimdi böyle bir yerelliği çok güzel yaşamış, on yedi yaşlarında yaşamış, sonra geliyor kırklı yaşlarına gelirken gidip Kurbağalar filmini çekiyor ondan sonra kadın bir türlü yer alamıyor, şalvarı giyiyor üstüne şey bağlıyor, Hülya Koçyiğit salon hanımefendisi çünkü hiçbir şekilde yerel olarak o filmde durmuyor. Şimdi burada suç kimde Hülya Koçyiğit'te mi, Şerif Gören'de mi, Kurbağalar filmini yazanda mı, ya da Kurbağaları yazan acaba doğru yerde

mi oynuyorlar, çünkü neden Trakya'ya taşınmış hikâye, Trakya'ya gitmiş, bu sefer orada kurbağa toplayıcısı bir kadın, orada işte bir adamla ilişkisi var, ama bir türlü ama bir türlü kadın o yerel olarak köylü kadın profilini çıkaramıyor. Çünkü bedeni zaman içerisinde Hülya Koçyiğit'in kalıplaşmış belirlenmiş ve salon kadını kalıplarına bürünmüş. Aynı şey Türkan Şoray için de yaşan bir şey.

Türkan Şoray da kurallarını yıktı ama koş dediğin zaman hemen koşamıyor, kadın koşamıyor çünkü o yaşı geçti. Hâlbuki kurallarını on sekiz, on dokuzunda yıkmış olsaydı bir numara olabilirdi. Şimdi, yerellik aslında bu anlatabiliyor muyum. Bu yerellikte oyuncunun kendi de var, çekiminde hikâyenin geçtiği yer de var. Şimdi oradan nereye geleceğiz, ulusallığa gelmemiz lazım bizim yani bizi her yerde insanların anlaması gerekiyor.

Şimdi mesela dil çok önemli, şimdi altyazısız bir Kürtçe film izlediğinizi düşünün konuyla bağlantı kurmakta ne kadar zorlanırsınız değil mi ya da bir Kürt de altyazısı olmayan bir Türk filmi izlediği zaman ne kadar bağlantıyı kurmakta zorlanabilir. Mesela ben bu yıl, yıllar sonra ilk kez böyle bir şey yaşadım ve dehşete düştüm, orada işte gerçek bir yerellik de gördüm. Mardin'de ve Urfa'da Suriyeli kadınlara çektiğimiz filmi gösterdim. Filmin konusu da şöyle, Bir kadın cinayetinin sonrasında ortada kalan bir kız çocuğu ve onun on üç yıl sürecinde hayatta verdiği mücadelesi anlatılıyor. Cinayet sonra travmaları var, vajinusmus olmuş işte bütün bunların hepsini yaşayan bir kızcağız ve onun hayatta var olma sürecini anlatan bir film. Filmi hep birlikte izlemeye başladık ve bir an da salonda onlarca cep telefonu çıktı, kadınlar filmi telefonlarına çekmeye başladılar, dehşete düştük sonra çoğunun hiç film seyretmediklerini ilk kez film izlediklerini fark ettik. Film nosyonları yok. Şimdi bakın bu anlattığım şey kültürel bir durum. Kadınlar sinemada film izlemeyi bilmiyorlar, karanlık bir yere gelmişler... Sonra dedik ki lütfen cep telefonlarınıza filmi çekmeyiniz, çünkü filmi ilk defa çıkardık daha vizyona girmedi ve festivalleri dolaşacak. Sizin çekimleriniz sonrasında filminden görüntülerin internete düşmemesi gerek. Biz bunları söyler söylemez kadınların çoğu arkalarını filme dönüp oturdular resmen küstüler.

Bakın bunlar neyi anlatıyor, bunlar bir yerellik işte. Çünkü ben batıda yaşayan bir adamım ve Güneydoğuya gidiyorum Suriye’den mülteci olmuş kadınlara filmimi gösteriyorum, aldığım tepki filmi kaydetme arzuları, ama onlara filmi çekmeyin deyince de filme arkalarını dönüyorlar. Şimdi bu bir yerellik tamam mı ama bu yerelliğin içinde biraz önce de anlattığımız gibi bir de ulusal bir şeylerin olması lazım, çünkü bir bütünlüğü temsil ediyorsun, yani eskiden Türk sineması diyorduk, şimdi Türkiye sineması deniliyor, çünkü çeşitlilik sanki varmış gibi gösterilse de biz daha o çeşitliliği göremedik Türkiye sinemasının, gerçi buna bir itirazımız yok o çeşitlilik varmış gibi gösterilsin öyle bile olsa o çeşitliliğin unsurlarını, bir Paris’te gösterdiğiniz zaman, ya da bir Almanya’da gösterdiğiniz zaman, bu Türk filmidir diyebilsin insanlar.

Mesela hiç sözsüz bir İtalyan filmini izlediğiniz zaman sonuçta şey diyebilirsiniz, bu bir İtalyan filmidir, ya da aynı şey Fransız filmleri için de geçerli. İşte bütün bunlar nereden kaynaklanıyor oradaki oyuncuların kaynaklanıyor. Yönetmenden dolayı değil. Sonra eğer kurgusunda bir takım atraksiyonlar varsa planlar genişse büyükse işte iki dakika süt akıtıyorsa Tarkovsky gibi o zaman diyorsun ki bu Tarkovsky filmidir, ya da işte bu Tarkovsky’den aşırımı buraya koymuş film yapmış diyorsun böylece yönetmen bağlantısı kuruyorsun. Demek ki bu ulusallığı da belirleyen şeyleri bilmemiz lazım.

Şimdi bir genç grup insan var, mesela biraz önce bir hanımefendi anlattı, bir film teklifi almış bir yönetmenin, gitmiş setine gitmeden önce de tartışmış o neyse, fakat biraz sonra ben filmin afişini arattım, afişteki oyuncuların duruşları hiç Türk insanı gibi durmuyor hepsi Fransız modunda, Fransız olarak takılıyorlar afişte bile. Afişten bile anlıyorsunuz Türkiye’de film üretiyorsunuz ama insanların Fransız gibi görünüyor. Bu olmaz, çünkü siz buna itiraz etmelisiniz, yani siz, yönetmen bunu böyle talep etse bile yönetmenle tartışmanız lazım. Şunu söylemeniz lazım, ben Türkiye’de sinema yapıyorum ben bir Türküm ve böyle olmak zorundayım. Böyle biraz Türk yanımın olması lazım, ha Türk yanın ne olabilir sizce, görüntüde Türk yanın nasıl olmalıdır, bunu bazı görselliklere dayandırsak da, örneğin genellikle göbekli erkeklerin olması, bıyık, son dönemlerde sakal bırakan gençler gibi bunları çoğaltsak da, bakın asıl önemlisi bizlerin en belirgin iki tarafımızın olması birisi Anadolu kültürü ve insanları bir diğeri de Akdeniz kültürü bu

ikisi de çok önemlidir. Anadoluluğumuzu sergilediğimiz gibi Akdenizliliğimizi sergilemiyoruz maalesef. Biz hep şunu unutuyoruz hiç Akdeniz ülkesi gibi davranmıyoruz.

Bizim böyle seksenle doksan iki binlere kadar olan Türk sinemasını bir inceleyen bir bakın bütün filmler aslında kuzey Avrupa'dır. Hepsi sanki o Türk değil de Norveçli, Danimarkalı, İsveçli gibi soğuk, soğuk bakışlılar, soğuk soğuk ilişkiler vardır. Bizim en büyük şeyimiz nedir sıcakkanlılığımızdır, bu özelliğimiz nereden geliyor Akdenizliliğimizden dolayı geliyor, yani kadın için de öyle, aslında bizim şöyle bir şey var son o on beş yıldır diyelim, aslında muhafazakârlaştırılan bir toplumda kadın hep geri çekiliyor, şimdi son mesela Nuri Bilge Ceylan sinemasına bakın, kadın var mı filmlerde, neredeyse kadın kimliği yok denecek kadar, Kış Uykusu diyorsunuz ama orada kış uykusuna kadar sürüyor, Demet Akbağ neden... Şeye gel cinayetin sebebi Bir zamanlar Anadolu'da filminde kadın. Orada en son adliyede bir kenarda oturur kadın, orada görürsünüz, bilmem kaç dakikalık filmde zaten yetmiş dakika yol seyrettiriyor adam sana, filmin sonunda belli bir yerde bir kadın öyle köşede ve doktor diyor ki aslında bu kadın yüzünden bütün bunlar oldu. Kadın yok.

İşte aslında bakın bu aslında bir tasarı yani son on üç, on dört yılda geldiğimiz yerde kadınsızlaştırma, işte kadın oyuncusuz film yapma çok yaygın. Yani kadının olmadığı filmler çok fazla ön plana çıktı ve öyle olunca da biz de giderek muhafazakârlığa yatkınlığımızı belli ediyoruz. Kadınsız bir hayat olur mu. Çünkü hayatın içinde var kadın, en başta annen var annen başının etini yiyecek o kaynana fonksiyonu olacak yani bütün onlar yerelliğin içinde olmalı.

Eğer yerel bir şey anlatmak istiyorsak, bu "Bir Zamanlar Anadolu'da'yı anlatmak istiyorsak oradaki adam gibi ağaçtan armut düştü oraya yemeğe gitti ondan sonra adama kes yok öyle bir şey o film var zaten yapılmış bir film o şeyin birinci sahnesi o elmanın düştüğü sahne elma düşüyor ama hani Havva, elmayı yediren aslında Havva ama onu bak şey Taviani kardeşler bunu yapıyor, ne yapıyor biliyor musunuz San Lorenzo Gecesi, bu filmi de izleyin onların yerelliğinde biraz dinsel bir mitoloji de var çünkü dinsellikle ve

kültürün çok birleştiği bir nokta çünkü o dediğim gibi resim sanatını ve ya da başka şeyleri bir araya getirebiliyor yönetmen.

Mesela o filmin başında şey vardır, ilk önce kasaba bombalanır işte ağaçtan orada armut düşer yuvarlanır aynı şekilde dereye gider fakat sonra buradan böyle yerin altından bir şey kalkar kapak, kapağın içinden beyaz donlu bir genç adam çıkar. Hemen iki kişi gelirler onu giydirirler damatlığıdır, böyle tepenin üstünde de bir gebe kadın beklemektedir. Şimdi bakın orada ağaç yere düştü, ağaç ne işte İncil'deki elma hikâyesidir armuda dönüştürmüş biraz metaforu farklı yere oturtmuş öbür tarafta kendinden olmamış yani Meryem bu sefer adamdan olma bir Meryem var yani hiçbir şey olmamış hemen orada adam doğmuş ve gelmiş bir hikâye anlatıyor. Ne yapıyor burada aslında eleştiri yapıyor Taviani kardeşler yani bu güne kadar hep erkeksiz gebe kalmaktan dolayı dünyaya gelen İsa hikâyesini bambaşka bir hikâyeye çevirerek protestoyu koyuyor. Hiçbir zaman ben buna inanmadım diyor aslında neden inanmıyor çünkü ikinci dünya savaşını içinden çıkmışlar kardeş kardeşi kesmiş bilmem ne olmuş o zaman buna inanmam gereğim yok, böyle dinsel bir mit bilgin var ama ben bunu değiştirim başka bir oyuncuya çevirebilirim diyor.

Tabi bu ulusallıktan sonra en önemli şey evrensellik geliyor çünkü biz sadece bu kasaba, bu köy bu şehirdeki insanlar için değil bütün toplum için bir şeyleri yapmamız gerekiyor ve bütün bunları yaparken de değerlerini bulmamız gerekiyor karşılıklarını bulmamız lazım çünkü orada bütün o evrensel olarak neler işte o evrensel biraz önce bulduk aslında neydi Akdenizliliğimiz bizim aslında evrenselliğimiz değil mi yani Akdenizli diye bir film vardır orada bir Rum, bir İtalyan ve bir Türk bir araya gelir ve söyledikleri şey şudur. Aynı yüz, aynı dil aynı şey ama hepsinin kendine göre bir farklılığı var Türk mesela orada esrar taşıyandır, İtalyan adayı işgal edendir üçkâğıdı yapan da Yunandır. Böyle aynı yüz aynı ırk olmamıza rağmen böyle bir farklılığımız var. Şimdi burada demek ki bizim temel şeyimiz bir kere bilgi birikimi ve kültürel zenginliğimizi arttırmamız gerekiyor ki yönetmenin talep ettiği bir şeyleri karşısında ya direnelim ya ona yardımcı olalım ya işte birlikte yol alırsak daha farklı bir noktaya çıkabiliriz. Burada tabi eğitim çok önemli, bu yolda sağlam ilerlemek ve sektörde kalıcı almak istiyorsanız bunun

için sizlere sunulan çok fazla imkânlar olduğu bir dünyadayız artık, o yüzden yeteneğimizin olduğuna inanıyorsanız bu yeteneğinizi doğru yerden alacağınız eğitimle üst yerlere taşıyabileceğinizi unutmayınız.



3. BÖLÜM

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ DEĞERLENDİRMESİ

3. BÖLÜM

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ DEĞERLENDİRMESİ

3. KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK EĞİTİMİ DEĞERLENDİRMESİ

Oyunculuk insan varoluşunun temelinde oyunun bir ihtiyaç olarak yer almasından çıkar. İnsan oynar ve oyunu bunu bir anlatım yöntemi olarak kullanır. Bu da ilk insanın var olduğu günden bu yana oyunculuğun insanlığın gelişimine bağlı olarak geliştiğini gösterir.

Bir fotoğraf görüntüsüyle başlayan yedinci sanat; dekor, makyaj, aydınlatma, çerçeveleme, kurgu ve oyuncusuyla bir özel bir dil yaratmıştır. Sinemada anlam oluşturan unsurlardan en önemlisi de kuşkusuz oyuncudur. Zira oyuncu, yönetmen ile izleyici arasında iletişimi kuran kişidir. İzleyici, ister istemez ekranda ya da sahnede verilmesi gereken mesajı iletmeye çalışan oyuncuya konsantre olur. Zira oyuncu, öyküde yer alan kişileri canlandırdığı için görüntünün en canlı ögesi durumundadır. Oyuncunun kamera önünde verilmesi gereken mesajı istenilen şekilde vermemesi başarısızlığında önemli yer tutar. Hayat verdiği kişiliğe doğal ortamında, hareketleri ve aklıyla ulaşarak gerçekliği yakalamaya çalışır. Sinemanın ilk dönemlerinde oyunculuk abartılı tavır ve mimiklerle sınırlıdır. Bunda tiyatronun da önemli bir etkisi olduğu söylenebilir. O dönemde oyuncular tiyatrodan sinemaya geçiş yapmışlardır. Dolayısıyla tiyatrodaki mevcut oyunculuk anlayışı beyaz perde oyunculuğunu uzun zaman etkilemiştir (Mehmet Arslantepe, 2003: 33).

Oyuncuların çoğu, film ve televizyon oyunculuğundan söz ederken onu sahne oyunculuğuyla karşılaştırırlar. Teknik yönünden ortak özelliklere sahip olsalar da aralarında önemli farkların olduğu söylenebilir ve kamera önünde oyunculuk yapan kişinin sahneye uyum sağlaması zordur. Oyuncu bakış açısına göre, film ve televizyon oyunculukları arasındaki fark az olsa da her iki alanın da kapsadığı teknik koşullar farklıdır.

Bir kamera önü oyuncusu için en önemli araç bedenidir. Dolayısıyla ses gibi dışsal araçlardan ziyade yaratıcı hayal gücü, ritim duygusu, konsantrasyon ve sezgilere sahip

zekâsıdır. Ancak belirtmek gerekir ki, bir kamera önü oyuncusu için uygun biçimde konuşmayı öğrenmek ve diğerlerinin de konuşmalarını dinleyen keskin bir kulağa sahip olması da önemlidir. Dolayısıyla spontane olarak duyduğu konuşma tarzlarını da tekrarlayabilmeli, ancak taklide yönelmeyerek doğallık sergilemelidir. Bu da, alacağı eğitimdeki öğrenme sürecinin büyük bir kısmını, her kesimden insanı izleyerek ve dinleyerek gerçekleştirebilir (Edward Dmytryk ve Jean Porter Dmytryk, 1995: 55) .

Bazin, sinemanın gerçekçi bir sanat olduğunu ifade eder (Andre Bazin, 2000: 2). Ona göre fotoğrafla beraber gerçeğin bir başka yönü oluşturulurken, sinemanın araya girmesiyle insan unsuru da aradan çıkarak görüntü mekanik olarak kaydedilmeye başlanmıştır. Ayrıca insan unsurunun aradan çekilmesiyle gerçeklik durumu daha iyi yakalanmaktadır. Bu suretle, alıcının neler yapabilecekleri öğrenmesi sonucunda bir kamera önü oyuncusu, oyunculuğa adım atacaktır. Zira alıcılar, büyütülen bir gerçeklik olgusunu yansıtmakta ve oyuncunun bütünüyle rol yapmasını engellemektedir. Alıcının araya girmesiyle birlikte sahne oyuncusunun sanatını izleyicilerine direkt olarak kendi kişiliğini ortaya koyarak sergilediği, kamera önü oyuncusunun ise kameralarla izleyiciye sunulduğu ifade edilmektedir (Oğuz Adanır, 2003: 125).

Kameranın sürekli olarak açısını değiştirmesi ise sinemanın önemli özelliklerindendir. Kameraların seyircilerin gözleri olduğu kabul edildiğinde, bu durum da izleyicilerin devamlı surette görüş açılarını değiştirmek zorunda olduklarını gösterir. Hatta bazen tam bir cümle ortasında bile. Bu nedenle kamera önü oyunculukta izleyiciler, görüş açılarının değişkenliğinden dolayı “yerinde duramayan izleyici” olarak nitelendirilebilir (D. Mamet, 1997: 29). Bu izleyicilerinin tiyatro seyircilerinden farklılığı da, oyunculara hem aşırı yakınlaşmakta hem de uzaklaşmaktadır. Hatta bazen oyuncuyu üstten izlemekte ya da havalanmaktadır. Başka bir ifadeyle bir tiyatro seyircisinin hiçbir zaman sahip olamayacağı bakış açılarına sahiptirler.

Kamerayla çekimlerde belli ayrıntıları vurgulayan çok sayıda çekimlerle aşamalı olarak ya da parçalı bir şekilde psikolojik durum oluşturulur. Bunun da basit bir gerekçesi vardır, yani izleyicinin tam anlamıyla filmin içine girmesi, onun bir parçası olması

istenmektedir. Dolayısıyla izleyicinin olaya uzaktan ya da bir köşeden göz atan kişi durumuna düşmesi istenmez. Burada dinamizm ve aksiyon, ayrıntılardan ibaret olmakta, izleyicinin devamlı konsantre olmasını sağlamak ve yaratılan psikolojik durum hakkında bilgilendirmek için gösterilmektedir. Sahnenin bir tek çekimle tamamlanması görsel biçimde, olan bitenin kaydedilmesi anlamındadır. Bunun izleyicilere etkisi düşük olur ve istenen sonuca ulaşmak için daha fazla zaman gerekir. Dolayısıyla film çekimlerinde arzu edilen bir durum olmadığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, bu tür durumlarda izleyiciler filme dahil olmadan izlerler ve psikolojik durumu kavrayamadıklarından, ayrıntılı çekimlerle verilmek istenen karakterin duygularını anlayabilmekte güçlük çekebilirler (D. Mamet, 1997: 34-35).

Sinema, oyuncularını seyircilerden ayırmakta ve oyunculuğa farklı bakış açıları getirmektedir. Yeni oyuncular bir şeyle ya da kişi ile iletişim, bağ kurmak zorundadır. Bu nedenle kamera önü oyuncularının iki temel seçiminden söz edilebilir. Bu durumda ya zihinsel olarak bir seyirci algısı, imajı yaratarak ona ulaşmaya çabalayacak veya diğer rol arkadaşları ve canlandırdığı karakter ile ilişki kuracaktır. Daha sonraki aşamada ise kendisine yabancı kalarak oynadığı kişiliğe dönecektir. İkinci yaklaşımda kamera önü oyunculuk, sahne oyunculuğundan daha iyi bir düzeyde gerçeklik kazanabilir. Film oyuncusu ile seyirci; perde, film ve kamera objektifi gibi yapay maddelerle birbirinden farklılaşmaktadır. Oyuncu bu araçları aşarak seyircisiyle iletişim halinde olabilmelidir. Zira kamera önü oyuncusu, insancıl duygu, düşünce ve tutumlara karşı daha duyarlı ve yansıtıcı bir yapıya sahip olmalı ve geçirgen olmalıdır. Ne tür durumlarda hangi psikolojik sorunlarla karşı karşıya kalabileceğini belirledikten sonra duruma en uygun düşünce ve davranış becerisini kullanma suretiyle izleyicisine aktaran kişidir. Kamera önü oyuncusu, öyküdeki karakterin hem canlandırıcısı ve yaşayanı hem de aktaranı olabilmek için tüm içsel sorunlarından kendini soyutlayarak, psikolojik yönden saydamlık kazanmış olmalıdır. Bir karakteri canlandırdığında artık kendisi olmaktan çıkar, öykünün kişiliği olmaya başlar. Bununla birlikte oynadığı karakteri kontrol altında tutmak ve aynı karakterin kendi kişiliğine zararı dokunmasını ve kendine egemen hale gelmesini de engellemek zorundadır (O. Adanır, 2012: 157-158).

Kamera önü oyuncularının, nerede durması ya da ne yöne hareket etmesi gerektiği sorunu da görüntü kaydında önemli unsurlar arasındadır. Sinema görsel kaygılar taşınalıdır ve genel geçer tasarım kurallarının yanı sıra her plan için düşünülmesi ve çözümlenmesi gereken yön belirlemeleri gerekir. Durağan bir planda bile oyuncunun baktığı yer, küçük bir beden hareketi, çerçeve içindeki konumu önemlidir çünkü sinema kamera ve objektif ile seyirciyi istediği açıya ve yakınlığa yerleştirerek buradan film içinde olup bitenleri seyretmesini uygun görür, bazen oyuncunun gözüne kadar bile seyirciyi yaklaştırmak bu teknik teçhizatla mümkündür. Dolayısıyla sinemada mizansenin incelenmesi sahneyi, oyuncunun konumunu, hareketini ve kameranın konumu ve hareketini ilgilendirir. Yine mizansen oluştururken oyuncunun o planda hangi duygu içinde bulunduğunu da unutmamak gerekir. Mizansen duygu geçişleri için de kullanılır ve oyuncuya içinde bulunduğu duygu haline göre daha yakın ya da daha uzak olmak, onu farklı açılardan görmek gibi problemler de devreye girer.

Kameranın konumu oyuncunun performansını görülebilir kılması açısından önemlidir. Öte yandan hem oyuncunun hem de kameranın hareketi de yine mizansenin konusu içinde düşünülmelidir. Bilinen ve sıklıkla uygulanan kompozisyon kuralları bu noktada devreye girer; üçte bir kuralı, derinlik duygusunun verilmesi, spiral ve yay şeklinde çizilmiş hareketler, üçgenler vb. gibi. İnsan gözü hareket eden nesnelerde, diğerlerinden farklı görünen renk ve ışıktaki nesnelerde ve ses üzerinde toplanarak mizansen için gerekli bazı unsurları da belirler (Blain Brown, 2006: 78-79). Mizansen içinde önemli kurallar arasında hareketin yönünü belirleyen bazı konular üzerinde de durmak gerekebilir; örneğin gözümüzün okuma yönünde hareket eden nesneleri daha kolay takip ettiği ya da düşey hareketlerden çok dikey hareketleri kolaylıkla algıladığı gibi.

Sinema oyuncuları genellikle objektifi hissederek onun bakış açısı yönünde durmayı ve yine kamera ve ışık ekipmanları içindeki hareket sınırlarını, kamera ölçekleri içindeki özgürlük alanlarını algılar ve bu sınırlar içinde oyunlarını ortaya koyarlar. Yönetmen ve oyuncu/oyuncular arasında sahne ve mizansen kurulumu sırasında trafiğin belirlenmesi ile ilgili çalışma yapılırken, yönetmen aynı zamanda kameranın konumu ve

yakınlık derecesiyle ilgili de oyuncularını uyarmalıdır. Sinema da görüntünün kayda alınması kesikli, planlara bölünmüş bir çalışmayı gerektirdiği için oyuncular çoğunlukla rollerini bir kerede oynayıp bitiremez. Yönetmenin “kestik” kelimesi çoğu oyuncunun rol ile bütünleşmesinin önünde engel oluşturabilir. Bu noktada sinema oyuncusu oyununu tutmayı bilir ve kaldığı yerden aynı duyguyla rolüne devam edebilir (Hasan Aydın, 2005: 48-49). Bir yöntem de oyuncunun kaldığı noktadan biraz öncesini oynayarak yeni planın çekimine adapte olmasıdır. İlk olarak genel planların çekilmesi oyuncu için bir avantajdır, çünkü trafiğini bu sırada yerleştirerek tekrarlar da zorluk yaşamaz. Tekrarlarla ilgili yönetmene düşen önemli bir görev ise oyunun mekanikleşmesini, sahnenin duygusundan uzaklaşmasını önlemektir.

Çekimlerde ayrımların arka arkaya çekilmeme durumu da bir kamera önü oyuncusunun dezavantajlarından biri sayılabilir. Bu nedenle oyuncu hem gerçekliği hem de anlatılmak istenenin bütünlüğünü bozmamak için büyük çaba harcar. Dolayısıyla role olağanüstü yoğunlaşmalıdır, sadece bu durumda canlandırmış olduğu kişiliği herhangi bir zamanda doğru bir şekilde yansıtabilir. Oyuncunun filmde almış olduğu rol, ayrımların arka arkaya çekiminin yapılmamasıyla birlikte bölünmekte, hatta bu arada mantıksal bir sıra uygulanmadığından işi daha da zorlaşır. Sözelimi, kamera çekimlerinde bir önceki çekimde ölen bir karakter diğ erinde canlanabilir ve yeni maceralara atılabilir. Dolayısıyla kamera önü oyuncusu, kısa parçalar halinde düzgün bir sırası olmayan çalışmalarında, oluşturacağı karaktere bütünlük sağlamakta, aşılması güç durumlarla karşılaşmaktadır (Alim Şerif Onaran, 1986: 60).

Bu ayrım şu şekilde dile getirilmektedir;

“Fark burada; tiyatro sahnesinde seyircilerde egemenlik kurunuz. Kamera önünde ise bunları düşünmemelisiniz bile. Sahne oyunculuğu üstünlük üzerine kurulur. Kameraların karşısında oyunculuk sergilemek ise bir baştan çıkarma sanatıdır.” (D. Mamet, 1997: 86)

Bununla birlikte film oyunculuğunun, sahne oyunculuğundan daha kolay olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Bir kamera önü oyuncusu, özellikle yakın çekimlerde her mimiğine ve ağzından çıkan sözcüklere dikkat etmek zorundadır.

Çekilen filmlerde bir rolün tam anlamıyla bütünlük oluşturacak şekilde canlandırılmasında yönetmenin sorumluluğu büyüktür. Zira yönetmen, çekeceği filmi tam olarak bilen kişi olarak oyuncuların karakter canlandırmasında ne yapması ve duyması gerektiğine karar verir. Bunun yanı sıra filmin tüm görüntüsüne egemen kişi olarak bunu oyuncularına kabul ettiren kişi olduğundan aralarındaki ilişki oldukça karmaşıktır. Mimik, hareket ve diyaloglarda oyuncuyu yönlendirir. Oyuncuların hareketi, yönetmen açısından anlatılması gereken durumu vermede seçilen unsurlardan sadece biridir (Ronald Bergan, 2008: 113). Sözelimi, yönetmenin oyuncuda güvensizlik duygusunu hissettiği anda, önemli bir bölümü yakın çekim yerine uzaktan ya da boy çekimi ile verebilir. Bu nedenle kamera önünde oyuncuların hangi açılardan görünmesi gerektiğine ve ne zaman yaklaşacağına karar veren kişidir. Bu durum genelde oyuncunun spontane hareket etmesine ve sınırlandırılmasına neden olabilmektedir.

Oyuncu sahne üzerinde duymayı ve görmeyi öğrenmelidir. Çünkü seyirci önünde insanın doğal yetenekleri paralyze olmaya eğilimlidir. Oyuncular bu yüzden yapay hareketlere ve mekanik anlatımlara yönelirler. Görmezler, duymazlar, ama görüyormuş ve duyuyormuş gibi yaparlar. Bu çok yanlıştır. Oyuncu, sahne üzerinde yaşayan insandır; duyuları yaşamda olduğu gibi çalışmalıdır. Oyuncu, oyun içinde gerçekten görüyor, duyuyorsa seyirciyi de etkiler ve onu istediği gibi yönetir. Öte yanda, görmeyen ve duymayan, ama bunların taklidini yapan oyuncu, seyircinin dikkatini dağıtır. Oyuncu, hayalinde sahne üzerindeki nesneler için ayrıntıları saptamışsa gerçekten görür ve gerçekten yaşar (Özdemir Nutku, 2009: 141).

Bir yönetmen bu konuda şunları söylemiştir;

“oyuncularımın tiyatrodan gelip gelmediklerini önemsemem.

Geleneksel eğitim almakla birlikte tüm birikimini oyunculuğuna

aktaramamış çok sayıdaki oyuncu gördüm. Hatta bazen klasik oyunculuğun sınırlandırmalarından kurtulmakta güçlük çeken oyuncularla karşılaştım. Tabii bu her eğitim alanının bu koşullanmalar içinde olduğu anlamına gelmiyor. Klasik eğitim aldıktan sonra oradaki birikimini işe yansıtan, her geçen gün daha da geliştiren, zenginleştiren çok sayıda oyuncuyla çalıştım, öte yandan oyunculuk eğitimi almayan, ama oyuncu olmaya karar verdikten sonra oyunculuğunu geliştirebilmek için emek veren ve çok iyi sonuçlar alan çok sayıda oyuncu ile karşılaştım. Sinemamızda öne çıkan oyuncuların çoğunun oyunculuk eğitimi yok. Ama başarılılar. Bu başarı kolay elde edilmiyor. Ben çalıştığım ünlülerin bir filme nasıl hazırlandıklarını, ne kadar emek verdiklerini, konsantrasyonlarını, bir filme başladıkları andan itibaren hayatlarını nasıl o filme adadıklarını çok gördüm. Oyunculuk eğitimi almış olsun ya da olmasın oyuncu ise ve oyunculuğun gereklerini iyi kavramışsa, bu gerekleri kararlılıkla yerine getiriyorsa sorun yok demektir.” (Rıza Oylum, 2013: 38)

Sinema oyunculuğu tiyatro oyunculuğundan çok farklıdır. Işıkların altında kendisini takip eden kameradan rahatsız olabilir, elini, yüzünü nasıl kullanacağını bilemeyebilir. Oysa tiyatrodaki bir sahnenin içinde kesintisiz olarak oynar, defalarca yapılan provaların rahatlığıyla olası bir hatayı izleyiciye fark ettirmeden kurtarabilir. Ama sinema setinde yapılan her hata, yanlış bir hareket, yanlış bir diyalog, mimik çekimin durması ve tekrarlanması anlamına gelir (Rıza Kıracı, 2012: 164).

Luc Dardenne’in ifadesine göre,

“Temel olarak çoğu filmde gördüğümüz kalıplaşmış oyuncu davranış biçimlerinden kaçmıyoruz. Filmlerdeki oyunculuklar genellikle tavrı odaklı; bundan uzak durmaya çalışıyoruz. Oyuncularımızdan aksiyon odaklı olmalarını istiyoruz. Oyuncular bir şeyler yapıyorlar; poz vermiyorlar, yalandan

tavırlar takınmıyorlar, bir şey yapıyormuş taklidi yapmıyorlar. Taklitten hoşlanmayız. Oyuncularımız yaptıkları şeyi gerçekten yaparlar. Provalarda oyuncularla kamera yokmuşçasına çalışırız. Kameranın bakış açısının önemli olmadığını varsayarız, böylece eğer saklamaları gereken bir şey varsa saklarlar ve bu, yüzlerinin kadrajdan çıkması anlamına gelse bile dert etmeyiz. Profesyonel oyuncular kameraların konumlarını bilmek isterler, bizse kameraları akıllarından çıkarmalarını söyleriz. Kamerayı unut, biriyle kavga etmen gerekiyorsa, et kavganı; kameranın nerede olduğuyla ilgilenme. Çok özgürleştirici bir süreçtir bu, çünkü oyuncular provalar esnasında kendilerini rahat bırakırlar ve böylece biz de daha sonra çekim yaparken kameraları nasıl konumlandıracağımıza karar verebiliriz. Ama kamerayı oyuncunun ışığı en iyi aldığı doğru yere koymaya çabalamaktan kaçınırsınız ki, oyuncu ışığı en iyi yansıttığı yeri bulabilsin” (Mike Goodridge, 2013, 61-62).

Sinema oyunculuğunda da tiyatro oyunculuğunda da oyun sahne veya çekim sürdüğü sürece sürer. Sahnede sadece replik söylerken değil, ışığın oyuncunun üzerinde olduğu her an oyuncunun oyunu sürer. Sinemada da, örneğin karşılıklı iki kişinin oynadığı bir sahnenin çekiminde, kamera bir kişinin oyununu çekerken, kameranın görmediği diğer oyuncunun da oyununa devam etmesi, kameranın gördüğü oyuncunun oyununu daha gerçek kılacaktır.

Film ya da televizyon dünyasına sahneden geçiş yapan birçok oyuncu birdenbire karmaşaya sürüklenir. Tiyatroda, oyuncu oyunun tamamı için kendi rolüne dair, yapımın bütünlüğüne ve tutarlılığına dair bir his geliştirebilir. Filmler, düzensiz parçalar halinde çekilir, kişi bir karakterin gelişim çizgisini kolayca kavrayamaz ve diğer karakterlerle ilişkiler genelde bulanıktır (David Carter, 2011: 114).

Sinema oyunculuğunun tiyatro oyunculuğundan zor yanı oyuncunun filmdeki rolünün planlara bölünmesiyle çok kısa parçalara ayrılmış olmasıdır. Bunun yanında, filmin öykü gelişiminin sırayla çekilmemesi oyuncunun rolünü canlandırmasında güçlük yaratmaktadır (A.Ş. Onaran, 1986: 52-53). Sinema filmlerinde tek kameranın kullanılması da oyunculuk performansının bölünmesine neden olmaktadır. Yakın çekimlerde kameranın yerinin değişmesi ışığın da değiştirilmesini gerektirir. Bu da daha fazla zaman harcamaya neden olmaktadır. Tiyatro ya da TV filmlerinden önemli bir farkı da sinema filmlerinde görüntüyle anlatımın ağırlıklı olmasıdır. Diğerlerinde oyunculuk performansında sözcükler daha fazla kullanılmaktadır. Oyunculuk filmlerde sözcüklerin gücüyle daha az desteklenmektedir (Mehmet Arslantepe, 2009: 37). Tiyatro oyuncusu aylar süren prova sürecinde yarattığı karakteri sahnede canlı bir şekilde, hissederek oynarken, sinema oyuncusu çekimlerdeki teknik gerekleri yerine getirebilmek için rolün canlılığını yitirebilir, mekanik oyunculuğu kullanmak zorunda kalabilir.

Dmytryk ve Dmytryk'e göre ise temelde bir fark bulunmamaktadır (Edward Dmytryk ve Jean Porter Dmytryk, 2011: 86). Önemli olan bu işin eğitimi, oyuncunun eğitim almasıdır. Ancak her iki dal da oyunculuk adına başka şeyler ister. Aslında ikisinin de istediği oyunculuk sanatı kapsamında yer almaktadır. Temelde oyuncu, sinemada kamera, tiyatrodaki seyirciyle karşı karşıyadır. Kuşkusuz sahnede izleyici varlığı daha yakın ve derin bir ilişki sergiler ancak film çekiminde kamera tek gözlü olsa da bir tür izleyici olarak hiçbir hatayı affetmez. İyi eğitilmiş, kendi duygusal makinesinin de ne yönde çalıştığının farkında olan bir oyuncu, her alanda ne yapacağını bilir.

Oyunculukta temel sorun, okullu olmanın önemi yok gibi görünse de oyunculuğun tek boyutluluğu kaldıramayan yapısı olmaktadır. Oyunculuk eğitiminde eğiten kişinin, bu dalda öncelikli olarak pedagojik formasyon edinmesi, yöntemleri bilmesi kadar evrensel olana yüzünü çevirmiş olması gerekir. Bu nedenle oyunculuk eğitiminin bir yöntem eğitimi olduğu da söylenebilir.

Çevremizde okumaktan ziyade konuşan, yazmaktan çok söylemeyi tercih edenlerin sayıca artmasının yanı sıra, edinilen değerlerin toplum kültürü baskısıyla aşınmış olması nedeniyle oyunculuk eğitimi de payına düşeni almıştır. Her şeyden önce

oyunculuk eğitimi, oyuncu eğitmeninin stüdyo imkânlarında çalışmayı, kendi egosunu tatmin etme yerine, genç adayları yetiştirmeyi, kameralara aşına kılmayı ve bunu da diğerleriyle tartışmayı prensip edinmiş olması önemlidir. (Nutku, 2012).

Bu nedenle kamera önü oyuncusu yetiştiren kişi, eğitimli bir uzman olmalı, bunun yanı sıra kendini de eğitmeyi bilen bir usta olmalı, yani eğitmiş olduğu kişiden beklentilerini öncelikle kendinden talep etmeli ve gerekli donanımlara sahip olmalıdır.

Günümüzde sanal ortamda oyunculuk eğitimi adı altında, eğitim görmeden ün kazandıkları yönünde ciddi gazetelerde bazı isimlere rastlanabilmektedir. Bu kişilerin eğitim almamış olmamaları dışında, çoğunun da dizi oyuncusu olarak ünlü oldukları görülür. Yılların tiyatro sanatçılarının da bu arada ün kazanmaları ise bir başka paradoks olarak ortaya çıkar. Diğer taraftan oyunculuk kursları ve bunlara bağlı oyuncu ajansları da bir başka sorun olmaktadır. Onay alınmadan açılan yaratıcı drama kursları ve diğer kurslarda verilen dersler ise; oyunculuk teknikleri, doğal oyunculuk, kamera ölçekleri, temel oyunculuk eğitimi, monolog çalışmaları, sahne uygulamaları, etkin ve doğru konuşma gibi ders başlıklarıyla karşılaşmaktadır (Nutku, 2012).

Nutku (2012) bu konuya ilişkin olarak bazı örnekler vermektedir. Buna göre, İstanbul'da bir üniversitede hızlandırılmış oyunculuk ve ilgili alanda koçluk eğitimi iki ayda verilmektedir. Bir televizyon programında ise bir üniversite eğitimcisine göre herkes konservatuara gidemediği için gelenlerin bir şans olduğu, kulis ve sahne bilgisi aldıkları, oyuncu olma nedenini ise daha iyi ifade edebileceğini dile getirmektedir. Bir başka eğitimci ise, yüksek lisans ve doktoranın kişilere sadece teknik kazandırdığı ve bunlarla oyuncu olunmayacağını ifade ederek, imkân bulduklarında onlara staj şansı verebileceklerini ve oyunculuk eğitiminin ilkokuldan başlaması gerektiğini vurgulamaktadır.

Yine Nutku'nun aktardığına göre, İstanbul'da özel bir kuruluştaki 5-17 yaş aralığında, reklam ve dizilere çocuk oyuncu seçimi yapmak amacıyla kurulmuş, eğitim ücretini öderken dört taksit avantajı veren bu eğitimin yanı sıra, buna bağlı özel kurumda,

yaratıcı oyunculuk üzerine üç günlük bir kurs düzenlenmekte ve kursun tanıtımında eğitimi verecek olan oyuncunun, rol yapmadan kendi gerçeğiyle oyunculğu anlatarak kendi karakterini oluşturmak istiyorsa katılması gerektiği ifade edilmektedir. Aynı özel kurumun film akademisinde 7-14 yaş aralığındaki çocuklara oyunculuk eğitimi vererek, hem kamera önünde oynayacakları hem de kendi karakterlerini yaratarak senaryolarını yazma fırsatı bulabilecekleri de belirtilmektedir.

Oyunculuk eğitiminde önemli olan, öğrencinin bireysel gelişim koşulunun temel alınmasıdır. Bu amaçla ses gelişme, sese karakter yükleme, seslendirme ve sese ton kazandırma denemelerinin yanı sıra, beden hareketlerinden yola çıkarak rol ve karakter ilişkisine girmek, bunu da hareketlerle birleştirmek önemlidir. Ses, bir kilit değer olarak karakterin yaratılmasına katkıda bulunur. Oyuncu içsel ses düzenini keşfettiği takdirde, konuşma yollarını da denetleme ve geliştirme şansı bulur. Ayrıca doğaçlama, oyuncuya kendiliğinden davranış geliştirme şansı verir (Carter, 2011: 75).

Oyunculuk eğitimi, ülkemizde genel olarak gerek etik gerekse estetik yönden tam olarak çözümlenmemiştir. Yorucu ve uzun çalışmalar sonucunda ve doğru deneyimlerle tamamlanan eğitimde gizli bir ciddiyetsizliğin ve açık bir karmaşanın egemen olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, bilen ve bilmeyenin, eğitmenlik yapmak için kısa dönem kurslar açarak, herkese uygun seri imalat gibi göstermelik çalışmalara katılanlar da eklenecek olursa, genel manzara daha iyi görülebilir. Nutku'ya göre bu duruma birtakım özel üniversiteler de zemin hazırlamakta ve öğrenciye öğrenciden çok müşteri davranışı sergilemektedirler.

Oyunculuk eğitiminin verildiği kuruluşlarda, gerek nitelik gerekse nitelik bakımından tesislerin eksik olduğu söylenebilir. Oyunculuk eğitiminde, bireysel ve kolektif çalışmalar olduğundan birden fazla stüdyonun yer alması ve her sınıf için bir çalışma ve uygulama yerinin olması gerekir. Zira oyunculuk çalışmasında, öğrenci, sınıfta yapılanın çok daha fazlasını tek başına çalışarak uygulamak zorundadır. Bu nedenle öğrenciye çalışması için mekân da gerekmektedir. Bunun yanı sıra, gerekli ekipman, sahne düzeni, elektronik laboratuvar gereklidir (Özdemir Nutku, 2012). Kurs ya

da okullarda kamera önü eğitimi genel olarak kamera tekniğine göre verilmemekte daha ziyade yüzeysel geçilmektedir.

Aşağıdaki tabloda, kamera önü oyunculuk eğitimi veren okullarda verilen eğitim içeriği gösterilmektedir.

Tablo 4. Kamera Önü Oyunculuğu Eğitimi Veren Okullar

	Eğitim konuları
Müjdat Gezen Sanat Merkezi	i. Nefes teknikleri ii. Doğru konuşma teknikleri iii. Sinema, TV oyunculuğu iv. Uygulamalı kamera önü oyunculuğu v. Beden Dili vi. Senaryo oyuncu ilişkileri vii. Yönetmen oyuncu ilişkileri viii. Tiyatro oyunculuğu ile sinema TV oyunculuğunda farklar ix. Rol çalışması x. Kısa film hazırlanması xi. TV Sunuculuğu teknikleri xii. İyi gözlem yapabilme yetisinin kazandırılması ve uygulama teknikleri
Sinematek	i. Kamera önü oyunculuk teknikleri ii. Kamera önünde rahatlık iii. Konsantrasyon ve doğallık iv. Deneme çekimi ve tanıtım çekimi fotoğraf v. Show-reel ve cv hazırlama, vi. Sektörel bilgi (cast aşaması, ajanslar, yapım şirketleri) vii. Ezber yapma teknikleri viii. Devamlılık tutma teknikleri ix. Kamera arkası ve set ekibiyle ilgili bilgiler x. Set adabı xi. Oyuncu-yönetmen ilişkisi xii. Reklam çekimleri xiii. Metin okuma xiv. Oyuncu yönetmen ilişkisi xv. Uygulamalar
Sadri Alışık Kültür Merkezi	Derslerde temel oyunculuk çalışmalarının yanı sıra oyunculuk yapma biçiminin kamera karşısında nasıl değişikliğe uğradığı, çekim ölçeklerinin performansı nasıl etkilediği, audition psikolojisi, provalar ve

	çekim süreci, senaryo ve karakter çözümlemesi, devamlılık takibi, sesli çekim ve kurgu konularında uygulamalı çalışmalar yapılacak, çekim terminolojisi ve sektörel bilgiler verilecektir. Örnek senaryolardan çekilen sahneler izlenip değerlendirilecektir. Ayrıca ders kapsamında dizi veya film setlerine gidilerek profesyonel işleyiş gözlemlenebilecektir.
Sinema Akademi	i. Ses ii. Nefes iii. Hareket iv. Doğaçlama v. Beden dili vi. Tiyatro tarihi vii. Oyunculuk teknikleri viii. Rol çözümlemesi ix. Rol (jest-mimik) x. Karakter analizi xi. Senaryo okuma xii. Devamlılık takibi xiii. Artikülasyon-Fonetik xiv. Durum analizi

Sinema oyunculuğu tiyatro oyunculuğundan çok farklıdır. Işıkların altında kendisini takip eden kameradan rahatsız olabilir, elini, yüzünü nasıl kullanacağını bilemeyebilir. Oysa tiyatrodaki bir sahnenin içinde kesintisiz olarak oynar, defalarca yapılan provaların rahatlığıyla olası bir hatayı izleyiciye fark ettirmeden kurtarabilir. Ama sinema setinde yapılan her hata, yanlış bir hareket, yanlış bir diyalog, mimik çekimin durması ve tekrarlanması anlamına gelir (Rıza Kıracı, 2012: 165).

Tek kamerayla çekilen dramalarda, sık sık okuma için bile zaman ayrılmaz; oyuncunun repliklerini ezberlemiş olması ve kamera önündeki hareketlerini eksiksiz gerçekleştirmesi beklenir. Sonra yönetmen tarafından planlanan hareketlerin bir denemesi yapılır. Bu, kamera ve ses ekibinin sorun olabilecek şeyleri fark etmeleri için yapılır. Kendisinden durması ve sonra tekrar başlaması istenen bir oyuncu, tiyatrodaki gibi kaldığı yerin öncesinden değil, tam da kaldığı yerden başlayarak devam etmelidir. Kamera operatörü sahneyi resim resim ezberlemektedir ve geriye dönüşler onu

şaşırtabilir. Ne de olsa bu onun da provasıdır. Modern çağda, yönetmenin oyuncu ile oyuncu repliklerini ezberlemiş, nerede duracağını söylenmesine ve ne zaman harekete geçeceğini bilir vaziyette sete ilk adım attığında tanışıyor olması, pek de garip bir durum değildir. Yönetmen için bu durum, sıradan bir dramayı yönetirken ve önceki yönetmen yeni bir karakteri seçmişken de başa gelebilir. “Merhaba, ben bugünkü yönetmeninizim; şurada dur ve repliğin bittiğinde hareket et. Hazır-prova-motor!” Göz korkutucu olabilir, ama gerçek budur (Patrick Trucker, 2010: 177).

Oyunculuk eğitiminde kameranın önemi ve tekniklerinin bilinmesi gereklidir. Kamerayı oyuncunuzun altına koyduğunuz zaman o kişiliği güçlendirirsiniz. Üstüne koyduğunuz zaman zayıflatırsınız. Bel planda kameranızı kullandığınız zaman, seyirci açısından onun ne yapacağını gündeme getirirsiniz. Yüz planda ise seyirci, o kişinin ne düşündüğüne doğru yönelir. Oyuncunun oyununu oynamasıyla birlikte, kameranın çalışması oyunun devamıdır. Oyunculuk, tek başına kendisiyle başlayan ve biten bir şey değildir. Kamerayla bütünlenerek var olan bir şeydir (Akpınar, 2009: 187).

Tiyatro oyuncusunun kullanmak zorunda olduğu abartma, sinemada tümüyle gereksiz hale gelir. Aksine, kamera konusuna alabildiğine yaklaşabildiği ve en küçük ayrıntının alabildiğine büyük bir görünümünü verebildiği ve böylece zaten istenileni son derece açıklıkla gösterebildiği için, artık gerekli olan, abartı değil denetimdir, denetimli oyunculuktur, aşırılıktan kaçmaktır. Bir oyuncunun dediği gibi, her zaman sinemada oyunun abartılması gerektiğine inanırdım, ancak bir anda gördüm ki, oyuncunun sanatını sahneden perdeye taşıırken öğrenmesi gereken başlıca şey denetimdir (Ömer Saydam Uysal, 2012: 159).

Kamera, oyuncular için farklı plan boyutlarını içerdiğinden, kamera karşısında oyuncuların da performanslarını farklı planlara uyarlamaya hazırlanmayı bilmeleri gereklidir. Kamerayı oyuncunuzun altına koyduğunuz zaman o kişiliği güçlendirirsiniz. Üstüne koyduğunuz zaman zayıflatırsınız. Bel planda kameranızı kullandığınız zaman, seyirci açısından onun ne yapacağını gündeme getirirsiniz. Yüz planda ise seyirci, o kişinin ne düşündüğüne doğru yönelir. Oyuncunun oyununu oynamasıyla birlikte,

kameranın çalışması oyunun devamıdır. Oyunculuk, tek başına kendisiyle başlayan ve biten bir şey değildir. Kamerayla bütünlenerek var olan bir şeydir.

Kamera güçlü bir teleskoptur. Öncelikle geniş perdedeki yakın çekimin görelî boyutlarını tahmin etmeye çalışılmalıdır. Oyuncu, konuşan oyuncuyu dinlemek yerine bir sonraki kendi sözüne konsantre olmuşsa, bu, yakın çekimlerde hemen anlaşılır, ona plan çekimlerde ise daha az etki yaratacak şekilde belli olur. Ortalama bir filmin büyük bir bölümü yakın ve orta plan çekimlerden oluşur. Sadece uzak planda oyuncunun karşısındakini dinlemediğini izleyici göremez. İzleyici, burada bile belli bir dinleme tavrı olmamasına bilinçsizce tepki gösterir (Dmytryk ve Dmytryk, 2011, s.171-172). Kamera ile etkileşim ve kamera tekniklerinin oyuncular tarafından bilinmesi, oyunculuk performansını arttırarak, repliklerde kamera karşısında verilmesi gereken tepkileri düzenler. Bu nedenle oyunculuk eğitiminde temel bilgiler ve ana kodların yanı sıra kamera tekniklerine göre oyunculuk öğretilmesi, eğitim gören kişinin gelecekteki tercihini etkileyerek eğitim sürecini bu doğrultuda sürdürmesini sağlayacaktır.

SONUÇ

Genel olarak dünya literatürüne bakıldığı zaman kamera önü oyunculuk eğitiminin yerel bir coğrafyanın dışında pek çok kültürde, sosyal, ekonomik düzeye bağımlı olmadan; kültür bağlamında ve eğitim yönünde toplumsal kurumlar, özel kurumlar, eğitim kurumları, devlet destekli kurumlar, özel dersler şeklinde desteklenerek ve beslenerek vücut bulduğu gözlemlenir.

Ayrıca oyunculuk eğitiminin kadın, erkek, çocuk gibi bir ayrışmaya uğramadan herkes için olması, bu eğitimin kuramına daha geniş bir perspektifle yaklaşılarak, değerlendirme sorunsalını da beraberinde getirmektedir.

Araştırma konumuzun sınırlarını belirleyerek çok yoğun olan bir konuyu dağıtmadan, ana temanın etrafında toparlayabilmek de diğer önemli bir sorunumuz olarak aşmak zorunda kaldığımız bir durumdu.

Bu kadar çok kapsamlı bir konuda, çalışma evrenimizi oluştururken, materyale ulaşma, ulaşılan materyali türlerine göre ayırma, bu arada bu materyale hangi araştırma yöntem ve tekniğini temel alarak yaklaşabileceğimiz konusunda karar verebilme, böylece araştırmamıza en uygun veri tabanı oluşturma gibi süreçleri aştık. İkinci bir adım olarak da araştırmamızın geri bildirim ile sonuçlandırma evresinde, veri tabanındaki bilgileri ilişkilendirme, karşılaştırma, değerlendirme, sonuçlandırarak, sonuçları sunabilme aşaması ile araştırmamızı bitirdik.

Yapmış olduğumuz araştırma tüm verilerin objektif bakış açısıyla sunulmasını amaçlamaya yöneliktir. Oyunculuk eğitiminin belirli kuralları, sanatsal, estetik boyutu olmakla birlikte, “yorum” yönüyle çok önemli olması ve bu yorumun genellikle “uslup” adı altında nitelendirilmesi yüzünden, her sanatçının uslup yönünden bir diğerinden farklı olduğu sürece “kalıcı”, “özel” ve “ikon” konumunda olacağı düşüncesiyle, araştırdığımız konuya bir standart getirme gibi kaygılarımız bulunmamaktadır.

Çalışmamızın ilk aşamasında araştırma konumuzu belirleyerek, konumuzun özelinde ulusal ve uluslar arası boyutta literatür taramasını gerçekleştirip konuya odaklandık.

Araştırmamızın oluşması açısından, bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerinden “yapısalcı yöntem” ile gerçeklik ilizyonu, sinematografik anlatım açıklanmış, bu arada “işlevsel yöntem” ile sinema oyunculuğu eğitimi, Tv oyunculuğu eğitimi, oyuncu koçluğu anlatılmıştır. Çalışmamızda tarihsel yöntem bize oyunculuğun tarihsel geçmişinin anlatılmasında rehberlik etmiş ve oyunculuk tarihsel yöntem ile kronolojik olarak aktararak, belirli bir sistematığın oluşmasına yol açmıştır. Böylece bilimsel araştırma yöntem ve teknikleri ayrıştırılırken “karşılaştırma yöntemi” ile sinema ve tiyatro oyunculuğu karşılaştırılmıştır. Böylece sinema ve tiyatro oyunculuğunun farklı disiplinler olarak ele alınarak işlenmesi, değerlendirilmesi gereğini vurgulamak bu çalışmanın önemli bir noktası konumuna gelmiştir.

Günümüzde oyuncu yetiştiren pek çok üniversitenin olması film sektörü için yeni olanakları açarken, geçmişin parlak ve cazibeli olarak değerlendirildiği Hollywood Star sisteminde pek çok değişikliklerin oluşmasına da neden olmuştur. Şöyle ki, bilinen Hollywood Star sistemi daha çok erkeklerde yakışıklılık ve gösteriş, kadınlarda güzellik, albenilik ile cinsel cazibeye dayalı iken, günümüz sinema ve tiyatro okullarından ve belirli ekollerden yetişen oyunculara beden dili, anlatım, ifade, ses tonu gibi oluşumlar ön plana çıkmış; güzellik ticari bir malzeme olmaktan çıkarak yerini doğallık, duruma ve konuya, konuma uygunluk kavramlarına yerini bırakmıştır. Bu bağlamda pek çok yapımcı ve yönetmen cast ajansları aracılığı ile çeşitli oyunculara durum, konum, karakteri canlandırma bakımından uygunluk bağlamında daha rahat bir şekilde ulaşabilmekte ve böylece oyuncularla daha rahat bir biçimde iletişime geçebilmektedirler.

Türk Sinemasının ilk yıllarında oyuncular aynı zamanda pek çok zaman kendi kostümleriyle makyaj malzemeleriyle sinema sektörüne hizmet edebilme gibi bir gayret içindeyken, günümüzde böyle bir durum söz konusu bile edilemeyecek kadar değişmiş ve kostüm ile ilgili özel eğitim almış kostüm sorumlusu bireyler tarafından ve makyaj

uzmanları tarafından oyunlarına hazırlanmaktadırlar. Böylece kısmen oyuncular üzerindeki artı yükler azalmıştır.

Oyuncu, oynadığı rolün gereksinimlerini göz önünde bulundurarak, bu gereksinimlerin ışığında oluşarak, belirginleşmesi gereken olguları, kendi yetilerini ortaya koyabilecek şekilde yaratım ve hayal gücünün süzgecinden geçirip eleyerek, yeni duygular eşliğinde canlandıracağı role uygun biçimde düzenlenmiş atmosfer ve dekorlar içinde, gerçeğe en yakın şekilde sunmaya çalışan bireydir.

Oyuncu, ortada olmayan bir ögeyi gerçekmiş gibi izleyiciye, mimik, beden dili, ses, kültürel deneyim ile sanatsal boyutta estetik kaygı ile iletebilen bireydir. Yapmış olduğumuz çalışmada, tarihsel açıdan oyunculuğun geçmişine yer vererek, günümüze kadar değişim, dönüşüm, gelişimine ve son yıllarda yurdumuzda eğitim kurumlarındaki uygulamaların durumlarını tablolastırarak sunduk. Bu tablolarda, oyunculuk eğitimi veren kurumların oyunculuk için gerekli olan tüm donanımları vermek amacıyla ses, nefes, diksiyon, vücut dili, rol yeteneği, hareket, estetik ve bazı kuramsal bilgiler ile konuşma sanatı ve sahne için gerekli uygulama pratiklerini öğrencilerine aktarma yolunda bir eğitim programı oluşturduklarını fakat çoğunda eksik noktaların kalmış olduğunu gözlemledik. Oyunculuk okulları gibi düşünülen özel teşebbüslerin aslında yoğun programlarına karşın bir üniversite ciddiyetine tam olarak kavuşamadıklarını, bunun en önemli nedeninin de maddi olanakların tümünün bu kurumların kendileri tarafından karşılanmak zorunda olması olduğunu saptadık. İyi bir eğitim, iyi hocalar, fiziki imkanlarla olacağına göre ve tüm bunların maddi koşullarla doğru orantılı olduğu gerçeği göz ardı edilemeyeceğine göre, öncelikle bu tarz kurumlara devlet desteğinin veya yerel yönetimler tarafından bazı maddi olanakların aktarılmasının önemi ve değeri tartışılmaz. Özel teşebbüs gibi görülen oyunculuk eğitimi veren kurumların günümüzdeki oyuncu açısından durumu ve konumu, oyunculuk mesleğini profesyonel bir alan olarak benimsemek isteyen bireylere farkındalık yaratmak bağlamındadır.

Bu sebeptendir ki, piyasanın mevcut talebini karşılamak için bir takım sözde oyunculuk okulları ve oyuncu koçları ile sektördeki bu talebi karşılamak için işi

fırsatçılığa dökerek, oyunculuk düşleri kuran ve oyuncu olmak isteyen adaylara hayal kırıklıklarından öte bir şey yaşatmıyorlar maalesef. Bu şekilde seyretmekte olan bu bozuk mekanizmalarda aslında sadece bu işten sağlanan ticari kaygılar çok daha fazla öne geçmektedir. Fiziki, dış görünümü düzgün sayılabilecek genç adaylarda asıl aranması gereken kabiliyet neredeyse hiç sorgulanmamakta, sadece kendilerinden sağlanan para getirisi önemsenmektedir. Bu durumun vahamiyeti sonradan ortaya çıkabiliyor. Adaylar doğru eğitim aldıklarını düşünerek sektöre girmeyi beklerken ya da müracaat ettikleri işlerde yaşadıkları sıkıntıları gördüklerinde ve bu acımasız sistemin onlara nasıl da bir hiç muamelesi edildiğini görüp duvara toslayıp eriyip gidebilmektedirler.

Bu durum tiyatrocular için de sorun olabilmektedir. Tiyatro oyuncularını mevcut yetenekleri ve almış oldukları tiyatro eğitimleri sayesinde okul yaşamları ve okuldan sonraki hayatları boyunca defalarca sahnede oyun sergilemiş olmalarına rağmen kamera önüne geçtikleri zaman bambaşka bir teknik ve durumla karşılaşınca bocalama ve sıkıntı evresine geçebiliyorlar. Bu durumdan çıkabilmenin en pratik yolu hemen kamera önü eğitimi alabilecekleri okul ya da oyuncu koçları edinmek oluyor. Çünkü sistem onlara bu deneyimi deneme yanılma yöntemiyle öğrenmesine ne imkan ne de zaman tanımamaktadır. Bu yüzden oyuncular için kamera önü eğitimi almaları kaçınılmaz bir hal alabilmektedir. Oysa ki mevcut okul yaşamları dönemlerinde tiyatro eğitimleri devam ederken son sınıfa geldiklerinde onlara sunular seçmeli ders olan bir kamera önü eğitimi belki de ileriki zamanlarda piyasada çok işlerine yarayabilecektir.

Sinema, dizi, reklam ve video klip çalışmaları için sürekli bir ihtiyaç halinde olan ve bunlar için gereklilik arz eden kamera önü oyunculuk sektörün önemli bir dinamiği halini almıştır. Bu işin bu kadar yaygınlaşmaya başlaması beraberinde olumsuzlukları getirirse de yine de sektör çarkı hızlı bir biçimde dönmektedir.

Bütün yazı boyunca bahsedilen konuda kamera önü oyunculuk eğitiminde vurgulanan şeyin normal oyunculuk (tiyatro oyunculuğu) teriminden farklı tamamen teknik olarak ayrılma da oyunculuğun temel ilkelerini oluşturan, doğallık, deneyim, bilgi

ve yaratıcılığın bileşkesi olan ve bunların toplamına adını verdiğimiz yetenek dediğimiz şeyin var olması belki de en önemli şarttır.

Dünyada bir çok ülkede olduğu gibi bizim ülkemizde de dizi oyunculuğu sektörün en çok ihtiyaç duyduğu şeydir. Ancak yukarıda saymış olduğumuz mevcut yeteneğe sahip olmakla bu işin tam olarak hakkını vermek anlamına da gelmediğine pek çok kez tanık olmaktadır. Sektörün bu yöndeki beklentisini tam anlamıyla karşılamak bu işin tekniğine hakim olmaktan geçmektedir.

Bu sorunu en asgari düzeye indirmenin belki de en önemli olanı kamera önü oyunculuk eğitiminin bütünsel bir yaklaşımla ele alınıp bu yönde başta konservatuvarlar olmak üzere akademik düzeyde eğitim verebilen oyunculuk okulları da aynı disiplin ve ciddiyetle bu işe yaklaşmalıdırlar.

Oyunculuk, yeniliğe açık olmak, yeni almayı bile yeni bir yorumla ortaya koyarak, bilinenin farklı boyutlarla sunulabilmesi için, girişimci bir ruh ile gerektiğinde cüretkâr olmaktan kaçınmamayı gerektirir. Oyunda süreç, süreklilik ve ardışıklığa dayanan bir şekilde zamansal dünyaya sahipken, oyuncu, oyun sürecinde zamansal olan ardışıklık ve sürekliliği oyunun gerçekleştiği mekâna taşıyarak, mekânsal boyutta sunum yapabilmek durumundadır. İyi bir oyuncunun sadece sahne bilgisi ile pratikleri değil oyun kuramları, sahne analizleri, ulusal ve uluslar arası oyunculuk tarihçesi, ifade biçimlerini bilmesi gerekir. İfade biçimleri, öncelikle kendini tanıma, kendi yetilerini dışa vurup izleyiciye tanıtmaya yönünde aktararak, izleyici ile dolaylı yoldan iletişim kurabilme olarak özetlenilebilir. Oyunculuk eğitimi veren okullarda doğaçlama tüm olanakları zorlayacak derecede geniş düşsel tasarımlarla desteklenecek bir yapıya taşınmalıdır. Bireysel algılama ve dışa vurma oyunculukta çok önemli olmakla birlikte, sahnedeki bu sahne, tiyatro veya film seti olsun, ekip çalışmalarında uyum içinde olmak, çalışma gurubu ile birlikte hareket dinamiklerini ölçülü olarak ayarlayabilmek, enerji dengesini gurup içinde tutabilmek, göz iletişimini ve sanatsal iletişimi uygun boyutlarda sürdürebilmek ile olanaklıdır. Tırat çalışmalarında bireysellik ve ekip olarak farklı boyutlarda verilerin sunulması oyuncu tarafından içselleştirilmelidir. İyi bir oyuncunun kültürel donanımı

yanında, şan eğitimi, spor eğitimi, dans eğitimini de almış ve eğitim olarak almış olduklarını sanatçı olarak uygulayabilecek konuma gelmiş olması da gerekmektedir.

Gerçekte iyi bir oyuncu, kendisine verilen eğitimi her zaman mikro boyuttan, makro düzeye çıkarabilecek kadar yaşam algısına sahip, geçmiş deneyimleri bilen, fakat güncel olandan kopmayacak şekilde etraf ile ve dünyadaki gelişimler ile ilgisini bağı kurabilmiş olmalıdır.

Oyunculuk eğitiminde ilk yılların usta-çırak ilişkileri ile düzenlenen oyuncu yorumculuğu geleneği, zamansal bir devingenlik, hız ile ve gelişen teknolojik olanakların etkisiyle kendisine yeni sunum yöntemleri geliştirmektedir. Okullarda veya özel kurumlarda oyunculuk eğitimi, bu konuda metotlaşma, yöntemlerin geliştirilmesi, devamlılık, anlaşılabilirlik, öğretilebilirlik, kendi içinde tutarlılık ilkeleri ile beslendiği sürece gerçek değerine ve anlamına ulaşabilecektir. Böylece oyuncular kendi oyunculuk yetilerini, toplumsal koşullar ile dönüşümler içinde de geliştirerek, oyunculuk alanında olumlu üretimlerde bulunacaklardır. Okullaşma, oyuncularda belirli bir ekolleşmeyi oluşturabileceği gibi, özgünlüğün kaybedilmemesi yönünden de çalışmalara yer vermeyi beraberinde getirmelidir. Şöyle ki; günümüzde kitle iletişim araçlarının etkisiyle, tüm dünyada ustalıklar, duygular, tutkular, üretim-tüketim ilişkileri, arzlar-talepler, çoğun birbirinin benzeri olanın beğenilmesinin sıradanlaştığı bir beğeni düzeyinin, eleştiriden uzak, kabullenici bir durum aldığı haldedir. Tüm bunlara karşın, iyi bir oyuncunun, bireysel sunumlarıyla, farklılığını ortaya koyarak, yaratım dünyasını yeni yorumlarıyla sunabileceği, sıradan olmayan oyuncululuğuyla, yeni ifade biçimlerini ortaya koyabilmesi gerekmektedir.

Oyunculuk eğitimi veren eğitimcilerin ders işlerken ana sorunu, oyunculüğün doğasındaki değişim ve gelişimin oynama ve sahneleme geleneğinde de geçmişe dayanmasıdır. Bu durumda bu kadar köklü bir geçmişi olan oyunculuk eğitimi konusunda da karmaşık bir yapıya sahip olmak durumundadır. Örneğin Romantizm, 19. yüzyılda sanatta insanın içsel duygularını dışa vurmasına neden olurken, bireysellik, öznel duyarlılık gibi öğelerin oyunculukta ön plana taşınmasına neden oldu. Böylece sahne

oyunları, orta ve küçük burjuvazinin tüketim talepleri doğrultusunda yazılırken, oyuncular da duygusal, sanatsal tasarımlarını bu yönde izleyici ile buluşturmak konumunda kaldılar.

İyi bir eğitim kurumunun, ders içeriğini düzenlerken tüm bu dönemsal geçmiş öğrencilerine kültürel bilgi olarak da ulaştırması gerekir. Pek çok üniversite, uzman eğitimciler tarafından oyunculuk için gerekli olan eğitimi, bilinçli olarak ve dünya normlarına yakın olarak öğrencilerine verebilirken, ne yazık ki her tür denetimden yeteri kadar geçemeyen ve maddi kaygıların ön planda olduğu sözde sertifikalı özel kurumlar, oyunculuk konusunda gerçek aktarımları öğrencilerine verememektedir ve bunun sonucunda, pek çok TV dizisinde güzel ama rol yeteneğinden, ses, diksiyon, tonlama bilgisinden yoksun oyuncularla karşılaşmakta ve büyük hayaller ile yatırımlarla başlayan diziler birkaç bölüm sonra yayımdan kaldırılmak durumunda kalmakta, hatta pek çok dizi sonlandırılma kaygısı bile taşımadan yeteri kadar reyting alamadığı için izleyicilere hiçbir açıklama yapılmadan bitirilmektedir.

Bu çalışmada ortaya koymayı istediğim şey, yukarıda daha önce de belirtmiş olduğum gibi, kamera önü oyunculuk teknikleri ve yöntemleri üzerine uygulanan methotlardır. Bu methotların gerçeklik boyutuyla incelenmesinin yanı sıra gerçek dışı uygulamaların da mevcut olduğu bir sisteme dahil olduğunu görmekteyiz. Bu durum kimi oyuncu adaylarının görsel bir büyülenme ile kısa yoldan çabuk şöhret olmak ve bu işten para kazanma algısıyla başka bir hal kazanabiliyor, bu gibi durumlarda yaşananlar ise genellikle hayal kırıklığı ve boşa harcanmış zaman.

Şöyle ki, kamera önü oyunculuk eğitimi akademik bir boyut kazandırmak ve bununla beraber oyunculuğun etik kurallarını kazandırmak ciddi bir disiplin gerektirmektedir. Günümüzde bir çok okul ve özellikle de özel vakıf üniversitelerinde bu durumun yaygınlaşmaya başladığını görebilmekteyiz. Ancak, sinema ve televizyon oyunculuğunun eğitim kurumlarında henüz istenilen seviyeye gelindiğinden bahsetmek bu konu için pek de ikna edindirici değildir.

Tüm bunlara karşın, oyunculuk eğitiminin okullara taşınmasıyla birlikte, oyunculuk anlayışında değişim, yeni bir oyuncu kimliğini ve her bireyin kendine özgü yorumculuk anlayışını da beraberinde getirmiştir. Günümüz oyuncusu, özgünlüğünü korumakla birlikte, modern dünyanın gerektirdiği birikim, kültür, etkileşim, farkındalık gibi olgularla kendisine sunulan metne en uygun olanı dışa vurmak ve oyunculuk yeteneğini özgünlük üzerine inşa ederken, gelenekten de ayrılmadan doğallığını kaybetmeme adına sunumlarını gerçekleştirebilmek durumundadır. Oyuncu konumundaki bireylere ilk yıllardan itibaren, yeniden üretme-yeniye üretmenin erdem olduğu inancı yüklenmektedir. Oysa günümüzde popülerleşmenin bir uzantısı olan popüler kültür, tüm sanat kollarını etkilerken, sinemayı da belki en büyük ölçekli olarak etkiler konumdadır. Durum bu yönde gelişme gösterirken, sinema oyuncusu da değişen dünya koşulları ve sanata yaklaşımın popülerden yana bir eğilim göstermesi karşısında bir yönde içinde doğduğu değerler, gelenek ve göreneklerden kopmadan üretimde bulunarak gerçeğe en yakını sunabilmenin üretim kaygısını yaşayabilmektedir.

Sonuç olarak oyuncu, modernleşme, popülerleşme ile rasyonelleşme üzerinden oyunculuk kariyerini oluştururken, bireyselleşerek özgünlüğe ulaşma ve eğitim destekli oyuncu gelişimi ile teknolojinin oyunculuk üzerindeki etkileriyle yoğrularak kendi variyetini korumak durumundadır. Bu konuda oyuncu için en önemli rehber eğitim kurumlarıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar :

- ADANIR, Oğuz. (2003). **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- ADANIR, Oğuz. (2012). **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Say Yay.
- AIMEUR, Esmâ., DUFORT, Hugo, LEIBU, Daniel. and FRASSON, Claude. (1997). **Some Justifications for the Learning by Disturbing Strategy**. University of Montreal. Proceedings of AI_ED 97 World Conference on Artificial Intelligence in education, Kobe, Japan.
- ARSLANTEPE, Mehmet. (2009). **Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş**, İstanbul: Beta Yayınları.
- ARSLANTEPE, Mehmet. (2012). **Sinema Okuryazarlığı**, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- AYDIN, Hasan. (2005). **Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- BERGAN, Ronald. (2008). **Film**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- BERKTAY, Ali. (1997). **Tiyatro Devrim ve Meyerhold**. İstanbul: Mitos Boyut.
- BİLGİÇ, Filiz. (2002). **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- BRECHT, Bertolt. (1977). **Hurda Alımı**. (Çev. Y. İlksavaş), İstanbul: Günebakan Yay.
- BRECHT, Bertolt. (1981). **Epik Tiyatro**. (Çev. K. Şipal), İstanbul: Say Kitap Pazarlama, (ikinci baskı).
- BROCKETT, Oscar.G. (1999). **History of the Theatre**. Eighth edition. Boston: Allyn and Bacon.
- BROWN, Blain. (2006). **Sinematografi Kuram ve Uygulama**, (Çev. S. Taylaner), İstanbul: Hil Yayınları.

BUCKHAM, Philip Wentworth. (1827). **Theatre of the Greeks**. Cambridge: J. Smith.

BULGAKOV, Mihail. (2013). **Teatral Bir Roman (Siyah Kar)**. İstanbul: Everest Yay.

BURTON, Mark. & BRNA, Paul. & TREASURE-JONES, Tamsim. (1997). **Splitting the Collaborative Atom: How to support Learning about Collaboration**. Leeds University. Proceedings of AI_ED 97 World Conference on Artificial Intelligence in education, Kobe, Japan.

CANNON-BOWERS, J.A. & TANNENBAUM, S.I. & SALAS, E. & VOLPE, C.E. (1995). "Defining team competencies: Implications for training requirements and strategies", in: R. Guzzo and E. Salas (eds). **Team Effectiveness and Decision Making in Organizations**. San Francisco: Jossey Bass.

CARROLL, Noel. (1988). **Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory**. New York: Columbia University Press.

CARTER, David. (2011). **Oyunculuk Sanatı ve Bu Sanatta Ustalaşmak**, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

CEMAL, Ahmet. (2015). **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can Yay.

COMEY, Jeremiah. (2002). **The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors**. Taylor & Francis.

D'ANCONA, Alessandro. (1891). **Origini del Theatro Italiano**. Turin.

DUFFY, K. (1984). **Children of the Forest**. New York: Dodd, Mead and Company

EISENSTEIN, Sergei. M. (1977). **Film Form: Essays in Film Theory**. (Jay Leyda, ed., and trans.), San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company.

ELIADE, Mircea. (1968). **Myth and Reality**. New York: Harper & Row.

GOODRIDGE, Mike. (2013). **Yönetmenlik**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GROTOWSKI, Jerzy. (1959–1969). **Teatro e rituale**. In L. Flaszen, C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari (a cura di), Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–1969 (introduzione di R. Bacci, C. Pollastrelli, L. Flaszen, trad. dal

polacco di C. Pollastrelli, I ed.: Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001) (pp. 108–124). Firenze: La casa USHER, 2006.

HUNT, Robert Egar . (2012). **Film Dili**. (Çev. S. Aytaç), İstanbul: Literatür Yay.

KESTING, Marianne. (1985). **Das Epische Theater: zur Struktur des modernen Dramas**. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1978; Türkçesi: Y. Onay. **Epik Tiyatro**. İstanbul: Adam Yay.

KIRACI, Rıza. (2012). **Sinemanın ABC'si**, İstanbul: Say Yayınları.

KRACAUER, Siegfried. (1976). **Theory of Film**. New York: Oxford University.

KULESHOV, Lev. (1974). **Kuleshov on Film**. (tr. R. Leveco), Berkeley: University of California.

MAMET, David. (1997). **Film Yönetmek Üzerine**, (Çev. G. Güven), Ankara: Doruk Yayıncılık.

MASCELLI, Joseph.V. (2008). **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. İstanbul: İmge Yay.

MCCALLA, Gordon. (1990). **The Central Importance of Student Modelling to intelligent tutoring**. Technical report. ARIES Laboratory, Department of Computational Science, University of Saskatchewan, Saskatoon, SK, Canada.

MCLVER, Robert G. (2017). **Art History for Filmmakers: The Art of Visual Storytelling**. Blomsbury Publ.

NUTKU, Hülya. (2001). **Oyun Sanatbilimi Dramaturgi**. İstanbul: Mitos & Boyut Yay., Tiyatro/Kültür Dizisi: 44.

NUTKU, Özdemir. (1976a). **Türkiye’de Brecht**. İstanbul: Tiyatro 76 Yay.

NUTKU, Özdemir. (1976b). **Yaşayan Tiyatro**. İstanbul: Çağdaş Yay.

ONARAN, Alim Şerif. (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi.

OYLUM, Rıza. (2013). **Dünya Yönetmenlerinden Sinema Dersleri**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

ÖZÖN, Nijat. (1981). **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

PARKAN, Mutlu. (1983). **Brecht Estetiği ve Sinema**. İstanbul: Dost Kitabevi Yay.

PIREDDU, Silvia. (2015). **Drama, Theatre & English**. EDUCatt.

SÖZEN, Metin. & TANYELİ, Uğur. (1986). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TRUCKER, P. (2010). **TV-Sinema Oyunculuk Sırları**, İstanbul: FGP Yayıncılık.

UYSAL, Ömer Saydam. (2012). **Sinema Estetiğine Giriş**, İstanbul: İkinci Adam Yayınları.

VÖLKER, Klaus. (1976). **Bertolt Brecht - Eine Biographie**. München-Wien: Hanser Verlag.

WASSON, Barbara. (1998). **Identifying Coordination Agents for Collaborative Telelearning**. International Journal of Artificial Intelligence in Education.

YÖRÜKHAN, Ünal. (2008). **Dram Sanatı ve Sinema**. İstanbul: Hayalet Kitap.

ZERZAN, John. (2013). **Gelecekteki İlkel**. İstanbul: Kaos Yay., 2013

Dergiler ve Makaleler:

Avid

BAKER, David P. & SALAS, Eduardo. (1992).“Principles for measuring teamwork skills”, **Human Factors**, 34, pp.469-475.

ALLEN, Richard. (1993).“Representation, Illusion, and the Cinema”, **Cinema Journal**, 32(2), pp.21-48.

BARTHES, Roland. (1977). **Music, Image, Text**. Tr. S. Heath, Fontana Press.

BAUDRY, Jean- Louis. (1986). “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, trans. Alan Williams in Philip Rosen, ed., **Narrative Apparatus Ideology: A Film Theory Reader**, New York: Columbia University Press.

BAZIN, Andre. (2000). **Sinema Nedir?** İstanbul: İzdüşüm Sinema.

BECKETT, Samuel. (1954). **Waiting for Godot**. New York: Grove Press.

BİRKİYE, Selen Korad. (2006). “Kültürler Arası Tiyatro ve Grotowski”, **Yaratıcı Drama Dergisi**, 1(2), s.13-28.

BOBKER, Leer R. (1974). **Elements of Film**. New York: New York University Press.

BOGGS, Josep M. (1978). **The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis**. Menlo Park, CA: Benjamin/Cummings.

BRANIGAN, Edward R.. (1992). **Narrative Comprehension and Film**. London: Routledge.

BRANNICK, Michael.T. & Salas, Eduardo. & Prince, Carolyn. (1997). **Team performance and measurement, theory, methods, and applications**. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

BRAUN, Edward. (1998). **Meyerhold – A Revolution in Theatre**. Methuen Drama Publ.

BRECHT, Bertolt. (1976). **Gesammelte Werke**. Band 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BRILHART, John. (1982). **Effective group discussion**. Dubuque, Iowa: WCB Company Publishers.

BROOK, Peter. (1992). “Towards a Poor Theatre”, İngilizce Baskısına Önsöz, **Yoksul Tiyatro, Mimesis**, (Çev. Çiğdem Genç), Sayı:4, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.Yay.

BROWN, Blain. (2008). **The Filmmaker’s Guide to Digital Imaging**. Focal Press.

CANDEMİR, Tülin. (2012). “İllüzyon – Gerçeğin Sorunsalı”, **Yeni Dünya Düzeninde Sanat 10. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

CHATMAN, Seymaur. (1990). **Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films**. USA: Cornell University Press.

CUNNINGHAM, Vanessa. (2008). **Shakespeare and Garrick**. Cambridge: Cambridge University Press.

DURKHEIM, Emile. (1965). **Elementary Forms of Religious Life**. New York: Free Press.

ERGÜN, Selda. (2012). “Oyuncu Yetiştirilmede Stanislavski ve Grotowski’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi **ART-E**, Özel Sayı, s.67-77.

GAUT, Berys. (1997). "Film Authorship and Collaboration", (R. Allen & M. Smith eds.), In: **Film Theory and Philosophy**. Oxford: Clarendon Publ.

GEHLEN, Arnold. (1980). **Man in the Age of Technology**. New York: Columbia University Press.

GOFF, Barbara E. (1995). **History, tragedy, theory: Dialogues on Athenian drama**. University of Texas Press.

GORDON, Robert. (2006). **The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective**. University of Michigan Press.

GUZZO, Richard A. & Salas, Eduardo. (1995). **Team effectiveness and decision making in organizations**. San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers.

HART, Mary Luis. (2010). **The art of ancient Greek theater**. Getty Publications.

HOLE, Frank. & Flannery, Kent V. (1963). "The Prehistory of South-western Iran: A Preliminary Report", **Proc. Prehist. Soc.**, 33.

JENSEN, Adolf Ellegard. (1963). **Myth and Cult Among Primitive Peoples**. Chicago: University of Chicago Press.

KAHLER, Erich. (1943). **Man the Measure**. New York: Pantheon Books.

KARABOĞA, Kerem. (2005). **Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks:(Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski üzerine bir inceleme)**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

KRACAUER, Siegfried. (1960). **Theory of Film: Redemption of Physical Reality**. New York: Oxford University Press.

KUHN, Markus. (2011). **Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell**. Berlin: de Gruyter Publ.

MALONE, Thomas. & CROWSTON, Kevin. (1990). "The interdisciplinary study of coordination", **Computing Surveys**, 26(1), pp.87-119.

McCALLA, Gordon. (1990). **The Central Importance of Student Modelling to intelligent tutoring**. Technical report. ARIES Laboratory, Department of Computational Science, University of Saskatchewan, Saskatoon, SK, Canada.

McMAHON, Regon. (2011). "THEATER Acting coach preps drama students for college auditions", in: The Chronicle Saturday, January 22, 2011

NUTKU, Özdemir. (1979). "Brecht'i Anlamak", **İzmir Devlet Tiyatrosu Programı**.

NUTKU, Özdemir. (2009). **Troya'nın Tahta Atı**, İzmir: Şenocak Yayınları.

O'MALLEY, Campaign. (1987). **Understanding Explanation**. Technical report CSRP_88. University of Sussex.

ORAL, Zeynep. (1981). "Genco Erkal Sinemada", **Milliyet Sanat**, Sayı: 26.

ORGEL, Stephan. (1975). **The illusion of power: political theater in the English Renaissance**. Vol. 127. Univ of California Press.

ÖZÖN, Nijat. (1981). **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

ÖZÜAYDIN, Nazım Uğur. (2013). "Stanislawski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun Aralarındaki Temel farklar Açısından Karşılaştırılması", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 35(1), s.23-36.

PARKAN, Mutlu. (1979). "Brecht'le Başlamak mı?", **Türkiye Yazıları**, Sayı: 23.

ROZİK, Eli. (2005). **The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin**. University of Iowa Press.

SALIJI, Sali. (2016). "Sanatçı ve Artefakt Birliği: Sinemada Oyuncu Olmak", **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, 6(1), ss.55-61.

SALOMON, Gavriel. (1992). "What does the design of effective CSCL require and how do we study its effects?", **SIGCUE Outlook, Special Issue on CSCL**, 21(3), pp.62-68.

SCHOEPS, Karl Heinz. (1989). "From Distancing Alienation to Intuitive Naiveté: Bertolt Brecht's Establishment of a New Aesthetic Category". **Monatshefte**.

SELLORS, Paul C. (2007). "Collective Authorship in Film", **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 65(3), pp.263-271.

SLATER, William J. (1996). ed. **Roman theater and society: E. Togo Salmon papers I**. Vol. 1. University of Michigan Press.

SONTAG, Susan. (1966). "Film and Theatre", **The Tulane Drama Review**, 11(1), pp.24-37.

SÖZEN, Metin. (2008). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler", **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, 4(8), ss.123-145.

SPRADLEY, James P. (2016). **Participant Observation**. Long Grove, Illinois: Waveland Press.

ŞENKÖKEN, Handan. (1987). “Tarık Akan’la Türk Sineması ve Oyunculuğun Koşulları Üzerine”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Ocak 1987.

ULUYAĞCI, Canan. (2001). “Bir Anlatım Aracı Olarak Oyunculuk: Tiyatro Oyunculuğu ile Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım”, **Kurgu Dergisi**, Sayı: 18, ss.41-50.

VASSILEVA, Julita. (1998). “DCG + GTE: Dynamic Courseware Generation with Teaching Expertise”, **Instructional Science**, 26 (3/4), pp.317-332.

ZAPATA, Juan-Diego. & GREER, Jim. (1999). **Collaborative learning environments based on “Acting Coach” agents**. Poster presented at CSCL ’99, Stanford, CA.

Kitap İçi Bölümler :

MALONE, Thomas. & CROWSTON, Kevin. (1990). “The interdisciplinary study of coordination”, **Computing Surveys**, 26(1), pp.87-119.

SALJI, Sali. (2016). “Sanatçı ve Artefakt Birliği: Sinemada Oyuncu Olmak”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, 6(1), ss.55-61.

SALOMON, Gavriel. (1992). “What does the design of effective CSCL require and how do we study its effects?”, **SIGCUE Outlook, Special Issue on CSCL**, 21(3), pp.62-68.

SELLORS, Paul C. (2007). “Collective Authorship in Film”, **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 65(3), pp.263-271.

SONTAG, Susan. (1966). “Film and Theatre”, **The Tulane Drama Review**, 11(1), pp.24-37.

VASSILEVA, Julita. (1998). “DCG + GTE: Dynamic Courseware Generation with Teaching Expertise”, **Instructional Science**, 26 (3/4), pp.317-332.

Basılmamış Kaynaklar:

ARI, Nurullah. (2015). “Sinematografik Anlatımda Stop Motion Canlandırmanın Bir Tekniği ‘Pixilation’ ile Uygulama Projesi”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, **Yüksek Lisans Tezi**, Ankara, 2015

KİBAROĞLU, Buğra. (2015). “Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, **Yüksek Lisans Tezi**, Ankara.

MERT, Canan Kardeş. (2013). “XX. Yüzyıl Öncü Tiyatro Çalışmalarında Ez3oterik Etkiler”, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**.

İnternet Kaynakları:

“Acting coach” https://en.wikipedia.org/wiki/Acting_coach (e.t. 10.07.2017)

“Acting”, https://www.revolvy.com/topic/Acting&item_type=topic (e.t. 13.07.2017)

“Kamera Önü Oyunculugu Nedir?” <http://www.oyunculukkurslari.com.tr/kamera-onu-oyunculugu.html> (e.t. 09.07.2017)

“KIM Tobin – Acting Studio” <http://kimtobinactingstudio.com/faqs.html> (e.t. 13.07.2017)

“Meyerhold ve Uyumluluk Üzerine” [abs.kafkas.edu.tr/upload/225/Meyerhold_ve_Tiyatro_Uzerine.doc](abs.kafkas.edu.tr/upload/225/Meyerhold_ve_Tiyatro_Uzerine.doc) (e.t. 01.07.2017)

“Radio and TV Broadcast Jobs” <http://www.jobmonkey.com/broadcastjobs/acting/> (e.t. 10.07.2017)

“Thespian” <https://en.oxforddictionaries.com/definition/thespian> (e.t. 27.06.2017)

“What Are the Education Requirements for a Career in Acting?” (e.t.09.07.2017)
http://learn.org/articles/What_Are_the_Educational_Requirements_for_a_Career_in_Acting.html

Backstage. 8 Important Acting Techniques (in Gifs!), 2017.
https://www.backstage.com/news/8-important-acting-techniques-gifs/?utm_campaign=Editorial+Posts&utm_content=16048861&utm_medium=social&utm_source=facebook (e.t. 06.07.2017)

BRADFORD, Wade. (2017). “The Stanislavsky System”.
<https://www.thoughtco.com/g00/stanislavsky-system-acting-method-2712987?i10c.referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com.tr%2F> (e.t. 30.06.2017)

ÇEVİK, Atmaca. (2005). “Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Eğitimi”.
<https://tr.scribd.com/document/268515515/20-Yuzyil-Oyunculuk-Egitimi>

FAULKNER, Leland. “World of Wonder”,
http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:V4tUPYHGKkIJ:scholar.google.com/+ancient+Rome+city+fairs+Jugglers,+acrobats+and+mimes&hl=tr&as_sdt=0,5 (e.t. 27.06.2017)

KUHN, Markus. & SCHMIDT, Johann. N. (2014). “Narration in Film”,
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014> (e.t. 06.07.2017)

LIU, Eric. "The People Whisperers:What a Hollywood acting coach taught me about teaching" in
 Slate.http://www.slate.com/articles/news_and_politics/teachings/2005/01/the_people_whisperers.html

McMAHON, Regon. (2011). “THEATER Acting coach preps drama students for college auditions”, in: The Chronicle Saturday, January 22, 2011
<http://www.sfgate.com/performance/article/Acting-coaches-help-students-audition-for-college-2478509.php>

NUTKU, Özdemir. (2012). “Oyunculuk ve Oyunculuk Eğitimi Üzerine” **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, Özel Sayı,
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018003661/1018003031>

Nutku, Özdemir. “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1184/13691.pdf> (e.t. 26.06.2017)

SANDALL, Roger. “The Origins of Theatre”,
<http://www.rogersandall.com/theatrical-origins/> (e.t. 29.06.2017)

Sinema Okulları <https://www.turkedebiyati.org/sinema-okullari.html> (e.t. 08.07.2017)



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Mehmet Bahattin MERMUT

Doğum Yeri ve Yılı : Diyarbakır, 1974

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans : 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Film Tasarımı Enstitüsü
Anasanat Dalı

Lisans : 1996/2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema- TV
Bölümü Yönetmelik Anasanat Dalı

Lise : 1992, Diyarbakır