

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, oyunculuk alanında ilk sistematik-kuramsal oyunculuk yöntemi olan “Stanislavski Sistem”ni oluşturan öğeler ve sinemaya uyarlanmasına ilişkin bilgiler kuramsal olarak ortaya konularak, Türk Sineması’nda oyunculuk bakımından belirleyici bir dönem olan 1960 - 1970 yılları arasında çekilen filmlerdeki oyunculuk, Stanislavski’nin “Sistem” ve Strasberg’in “Method” oyunculuğu yöntemlerinden üretilen örnek bir modele göre çözümlenmiştir. “Oyunculuğun Doğası” adı verilen bu model ile Türk Sineması’nda ilk kez gerçekleştirilen oyunculuk çözümlemesiyle, hem bir oyunculuk kuramına dayanarak sinema oyunculuğu çözümlemesi yapılmış hem de yöntemin savunduğu oyunculuk anlayışının, Türk Sineması’nda bir dönem yıldız oyuncularla çekilen melodram filmlerde yer aldığı ortaya konulmuştur.

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi’nde lisans eğitimim sırasında, kendisinden sinema üzerine aldığım derslerden başlayarak hocalığı ve akademik anlamda çalışmalarıyla her zaman örnek aldığım ve öğrencisi olmaktan onur duyduğum, sinemaya gönül bağıyla bağlanmamda önemli bir yeri olan ve bu tez çalışmasının her aşamasında yardımlarıyla, titiz, incelikli yaklaşımlarıyla danışmanlığın dışında da desteğini aldığım çok sevgili hocam-tez danışmanım Prof. Dr. Seçil Büker’e minnettarım.

Doktora programında öğrencisi olarak bilimsel birikiminden, tezi zenginleştiren görüşlerinden, her zaman iyimser ve yapıcı yaklaşım tarzıyla kendisinden çok şey öğrendiğim değerli hocam Prof. Dr. Naci Bostancı’ya katkıları nedeniyle ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yaşadığım uzun soluklu süreçte, sanatta yeterlik programında öğrencisi olarak kendisinden aldığım oyunculuk dersleriyle oyunculuk konusunda hep var olan ilgimin artmasına neden olan ve bu tez çalışmasının fikir aşamasından başlayarak çalışma boyunca oyunculuk alanındaki akademik birikimlerini sürekli benimle paylaşan, yapıcı destek ve katkılarıyla beni cesaretlendiren hocam Prof. Dr. Sabri Özaydın’a teşekkürlerimi sunuyorum.

H.Hale Künüçen

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

OYUNCULUK KURAMI

1. 1. OYUNCULUK SANATININ KURAMSAL TEMELLERİ.....	36
1. 2. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ VE OYUNCULUK YÖNTEMİ.....	75
1. 2. 1. K. S. Stanislavski'nin İlk Girişimleri.....	77
1. 3. STANİSLAVSKİ'NİN SİSTEM OYUNCULUĞU YÖNTEMİ.....	80
1. 3. 1. Stanislavski Sistemi'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi	87
1. 3. 2. Eylemin Öğeleri	93
1. 4. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ'NİN AMERİKAN OYUNCULUĞUNA UYARLANMASI VE "ACTORS STUDIO"	174
1. 4. 1. "Actors Studio" ve Lee Strasberg.....	179
1. 4. 2. Metot Oyunculuğu Yönteminin Sinemaya Oyunculuğuna Uyarlanması	194

2. BÖLÜM

SİSTEM VE METOT OYUNCULUĞU AÇISINDAN OYUNCULUK ÇÖZÜMLEMESİ: 1960 – 1970

2. 1. AKASYALAR AÇARKEN (1962)	207
2. 1. 1. Filmin Özeti	207
2. 1. 2. "Oyunculuğun Doğası" Modeline Göre <i>Akasyalar Açarken</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi.....	211

2. 2. <i>KÜÇÜK BEYEFENDİ</i> (1962)	246
2. 2. 1. Filmin Özeti	246
2. 2. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre <i>Küçük Beyefendi</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi	251
2. 3. <i>KIZGIN DELİKANLI</i> (1964)	275
2. 3. 1. Filmin Özeti	275
2. 3. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre <i>Kızgın Delikanlı</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi	280
2. 4. <i>YILDIZLARIN ALTINDA</i> (1965)	308
2. 4. 1. Filmin Özeti	308
2. 4. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre <i>Yıldızların Altında</i> Filminde Oyunculuk Çözümlemesi	312
SONUÇ	356
KAYNAKÇA	386
ÖZET	397
ABSTRACT	399

GİRİŞ

SORUN

Oyunculuk sanatı başlı başına bir süreçtir. Oyunculuk sanatına bakmak ise, bir iletişim eylemidir ve bu iletişimin yaşandığı ya da varolduğu sürecin kavranması, ancak incelenerek oyunculuk sanatının doğasına ilişkin daha nesnel, daha derinlemesine bir yöntem – metot bilgisi ile sağlanabilir. Oyunculuğun doğasını belirleyen öğeler nelerdir? Bu öğeleri öğrenmek gerekli midir? Bu öğelerin bir oyuncunun oyunculuğunda nasıl yer aldığı ya da yer alıp almadığı anlaşılabilir mi? Oyunculukta gerçeklik ya da doğallık, aslına uygun yansıtılabildiği oranda, nasıl anlatıldığı kavranmadan ne anlatıldığı rahatlıkla anlaşılmaktadır.

Dram sanatını bilgilenmenin en temel araçlarından biri olduğu kadar, yaşam ve yaşam kesitleri üzerine düşünmenin de egemen yöntemlerinden birisi olduğunu vurgulayan Martin Esslin (1996: 13, 20-25), ‘Dram Sanatının Alanı’ nı belirlerken; ‘sahne’, ‘oyun’, kısacası ‘dram sanatı’ terimiyle açıklanan, sahnelenmiş tüm uzamlardaki olayların güçlü duygusal deneyimler sağlayarak yaşamlarımız, düşüncelerimiz, tavırlarımız üzerinde güçlü etkiler bıraktığını belirtir. Esslin, dram sanatının temel yönlerinden birisinin oyunculuk olduğuna da dikkat çekerek: “Dram sanatını gerçek yaşamda olmuş, olan ya da tasarlanmış olayları, yani gerçek ya da düşsel dünyadaki olayları taklit eder, oynar, gösterir” cümlesiyle ifade eder. Bu değişik türdeki gösterimlerin ortak noktasını hepsinin de aynı zamanda birer ‘mimetik aksiyon’ olmaları ile açıklar. Esslin’e göre, ‘mimetik aksiyon’, gerçek ya da hayali olayların, insanlar arasındaki ilişkileri gösteren bir yeniden yaratımıdır ve gerçek insan ya da benzeri (örneğin, kuklalar ya da tasvirler) ile seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu vermektir. Mimetik aksiyonu gerçekleştiren sanatçı, yani oyuncu, dram sanatının tam ortasındadır. Dolayısıyla, ‘oyun’ a ilişkin bir etkinlik olan dramanın kendine özgü sanat biçimi, oyunculuk sanatıdır.

Gösterimlerin Çözümlemesi adlı kitabında oyuncuyu “performer” olarak tanımlayan Patrice Pavis’in (2000: 78 - 80, 86) ifadesiyle: “ ‘Performer’, izleyici önünde öncelikle fiziksel ve ruhsal olarak var olan kişidir.” Ancak Pavis, oyunculuğun ne olduğu ya da bir oyuncunun görevinin ne olduğunu bildiğimizi düşünsek de, tam olarak ne yaptığını betimlemekte ve kavramakta, onu yalnızca gözlerle değil, zihinsel olarak da anlamakta zorluk çekebileceğimiz vurgular. Çünkü, oyuncunun eylemi olağan durumdaki insanın eylemine benzer, ama buna ek olarak temsilin “-mış gibi” ve kurmaca olma parametresi vardır. Aynı zamanda oyuncu, dramatik bir olayın, bir gösterimin merkezinde yer alması ve buna bağlı olarak temsil edilen dramatik olayı kendisine indirgemesi nedeniyle de dram sanatının ya da bir gösterimin çözümlenmesi en zor ögesi kabul edilmektedir.

Bu anlamda, ister sahne, ister sinema oyunculuğunda olsun, oyunculuk sanatının tamamlayıcısı ya da ayrılmaz parçası, seyircidir. Sinemanın da, tiyatronun da varlık sebebi seyircidir. Tiyatro ve sinema kendine özgü yöntem ve teknikleri bakımından farklılıklar gösterebilir de, her ikisinin de üzerinde bulundukları zemin aynıdır; ‘drama’ dır. Burada altı çizilmesi gereken nokta, değişik biçimlerdeki sanat, gösteri ya da iletişim biçimlerinde dramanın işleyişindeki farklardır. Andre Bazin (1995: 73, 79, 98) de *What’s Cinema?* (Sinema Nedir?) kitabında yer alan “Tiyatro ve Sinema” başlıklı iki makalesinde, yaptığı karşılaştırmalarda drama sanatı bakımından tiyatro ile sinemanın yapısal olarak benzerlikleri üzerinde durmaktadır. Gerçekten de, filmlerde seyirciyi yakalayan en temel olgulardan birisi kuşkusuz filmin dramatikliği ve buna bağlı olarak da dramanın en temel özelliklerinden biri olan duygudur. Seyirci, bir film ya da bir tiyatro oyunu seyrettiğinde; gülme, ağlama, korkma ya da acıma gibi duygularla, diğer bir deyişle, bu ‘dramatik’ olmaktan kaynaklanan duygu yoluyla, Aristoteles’in (2001: 22 VI./2) *katharsis* dediği rahatlamayı, arınmayı yaşar. Çünkü, seyretme/izleme sırasında önce bu duygular uyarılmakta, sanat yoluyla

yapıntı olarak uyarılan bu heyecanlar duyularak tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Böylece sanat, insan ruhu için sağlıklı bir etki yaratmış olmaktadır. Bazin aynı makalede; “Gerçek dramatik durumların, gerçek tekniklerin sinema içinde hayatta kalması için gerekli sosyolojik beslenme sayesinde daha iyi olarak tekrar yaratılmıştır” der ve ekler. Bazin’e göre, sinemada bir olay kahramanının uzamın dışına almakla yapılan şey, aslında bütün evreni kapsayan gerçek boyutlar içinde ona metafiziksel bir anlam katmaktır. Bazin bu ifadesiyle, sinemada uzam açısından tiyatro sahnesinde olmayan büyük bir hareket serbestliği olduğuna dikkat çekmektedir. Sinemada sağlanan bu derinliğin uzantısı olarak seyirci, oturduğu yerden oyunculuk kalitesinin de eklendiği çok çeşitli çekimleri izleme şansı elde edecektir. Bazin, bu hoşlanma duygusu bakımından sinemayı güçlü bir araç olarak belirler ve sinemanın gerçek görüntüleri aktaran fotoğrafik olma özelliğinden dolayı da gerçekliği sadece anımsatacak yapaylığa tahammülü olmadığını belirtir. Böylece farklı sanatsal üretimlerde her birinin doğasının belirleyiciliğine bağlı olarak dramatik öğelerin de değişmesinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, seyircinin filminden aldığı hazzın temelindeki *katharsis* beklentisi ve bu beklentinin karşılanması da, yine sinemanın kendine özgü dramatik efektleri ile insan ilişkilerinin *mimesis*’inden doğacaktır.

Katharsis ve *mimesis*’in birbirinden ayrılamayacaklarını, birlikte ve bir bağlılık içinde sanat olayının birliğini, bütünlüğünü meydana getirdiklerini belirten İsmail Tunalı (2004: 115-116), onların bu bağlılığını bir nedensellik bağlılığı ile açıklar. Bu nedensellik bağı içinde, *mimesis* neden, *katharsis* de etki olarak düşünülebilir. Buna, Aristoteles’in insanda doğuştan varolan taklit içtepsiyle birlikte açıkladığı hoşlanma duygusu da eklenebilir. Çünkü insan, taklit etmekten ve bunu seyretmekten hoşlanır. Aristoteles (2001: 16 IV./1), insana özgü bu durumun nedenini öğrenmeden duyulan derin hoşlanma ile açıklamaktadır.

Esslin, Bazin, Tunalı'dan yüz yıllar önce bütün bu saptamaları ünlü eseri ve aynı zamanda, dram sanatına ilişkin en eski kuramsal çalışma olan *Poetika*'da yapan Aristoteles, tüm sanatları 'taklit' ile açıklarken, gerçek yaşamdaki somut gerçekliğin bir yansımasından ve temel olarak sanatsal üretimlerin dünyasal gerçeklere dönük olduğunu, yani gerçeğe benzerlik, inandırıcılık gibi gerçeğe ters düşmediğini, ancak onu 'idealize eden' (olduğundan daha güzel gösterme) olduğunu vurgulayarak, sanatsal üretimin bir yorumunu getirmiştir. Sanatsal bir üretimin seyircide uyandırdığı hoşlanma duygusu bilgisi, bu çalışma için belirleyici bazı sorular sorulmasına neden olmuştur. İnsana özgü taklit ya da *mimesis* içtepisi ve buna bağlı olarak duyulan hoşlanmanın da yine insana özgü, karakteristik bir durum olduğunu sanat eserleri karşısındaki yaşantılarımızla örnekleyen Aristoteles, sözünü ettiği bu hoşlanmanın nasıl olduğunu felsefi ve estetik temellere dayandırarak açıklamaktadır.

Antik Çağ'dan başlayıp günümüze kadar süren ve kuramcılarının farklı anlayışlar, farklı yöntemlerle üzerinde çalıştıkları dramının kendine özgü sanat biçimi olan oyunculuk sanatında, 'mimetik aksiyon' ve duygunun doğru yaratılmasını sağlayan nelerdir? Oyuncululuğun doğasını, belirleyen nelerdir? Bunların bir oyuncunun oyuncululuğunda yer alıp almadığı anlaşılabilir mi? Soruları bu çalışmayı tayin edici asıl soruyu belirlemiştir: Oyuncululuğu doğala en yakın, gerçekçi kılan, inanılır olmasını sağlayan öğeler nelerdir? Sinema oyuncululuğunda bu nasıl anlaşılır ve bir oyunculuk kuramı ile sinema oyuncululuğuna bakabilir miyiz? Bu sorunun cevabını araştırmak için, oyuncunun oyuncululuğuna bakmak gerekecektir. Oyunculuğa bakmak için ise, tarihsel süreç içinde Aristoteles'ten başlayarak, Diderot'dan Stanislavski'ye ve Strasberg'e kadar uzanan oyunculuk sanatının ilk yöntem çalışması ve sinemaya da uyarlanan ilk kuramından yola çıkmak gerekmektedir.

Bu amaçla, tezin birinci bölümünde oyunculuk sanatını ve geçirdiği süreci daha iyi anlayabilmek için farklı dönemlerde geliştirilen oyunculuk anlayışlarına yer verilecektir. Bu bölümdeki bilgiler, özellikle tezin yöntemini

oluşturan kurama temel olan çalışmaların nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıktığını tarihsel sürece başvurarak saptamak ve anlatmak bakımından belirleyici olacaktır. Birinci bölümde aynı zamanda, çalışmanın yöntemini oluşturacak olan kuramsal bilgiler ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu bölümde, öncelikle daha çok kendi dönemleri içinde uygulamaları ya da eseriyle oyunculuk sanatına kuramsal katkı getiren düşüncelere yer verilecektir. Oyunculuk sanatında ilk kuramsal temelleri oluşturan çalışmalardan başlanarak önce Aristoteles, daha sonra oyunculuğun meslek olarak önemslenmesi ve eğitiminin gerekli görülmesi, sanat olduğunun ve bilimsel yanının kabul edilmesiyle başlayan ve yöntem olarak ele alınmasını savunan kuramsal yaklaşımlar ortaya konulacaktır. Bunlardan en önemlisi Diderot'nun bir yöntem geliştirmeye yönelik ortaya koyduğu oyunculuk ilkeleri ve Stanislavski'ye temel oluşturan oyunculuk anlayışıdır. Diderot, oyunculukta duyumsama, duyarak oynama, bir duygunun, bir ifadenin bir kereden fazla nasıl oynanabileceği sorgulamasını yapmış ve canlandırmanın bağımsız bir sanat olmasına ilişkin saptamalarda bulunmuştur. Oyunculuk tarihinde Diderot'nun görüşlerini sürdürerek kuramsal anlamda ilk oyunculuk yöntemi geliştiren ve yöntemini bilimsel bir temele oturtan kişi, Stanislavski'dir. Bu anlamda çalışmanın kuramsal dayanağını oluşturacak 'gerçekçi-doğalcı oyunculuk' yöntemi olarak bilinen "Stanislavski Sistemi" ve Stanislavski Sistemi'nin Amerika'da Strasberg tarafından "Actors Studio" da "Method" adı ile sinema oyunculuğuna da uyarlanan oyunculuk yöntemi bu bölümün ağırlıklı konularını oluşturacaktır.

İkinci bölümde ise, Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Metot" oyunculuğu açısından Türk Sineması'nda oyunculuk bakımından belirleyici bir dönem olan 1960 - 1970 yılları arasında çekilen filmlerde oyunculuk çözümlemesi yapılacaktır.

AMAÇ

Bu çalışma, Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Method" oyunculuğu yöntemlerinden üretilen bir model ile Türk Sineması'nda oyunculuk bakımından belirleyici bir dönem olan 1960 - 1970 yılları arasında çekilen filmlerdeki oyunculuğa bakılarak oyunculuğun doğasını belirleyen öğelerin yer alıp almadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunun için, 1960 - 1970 yılları arasında çekilen melodram filmlerde dört kadın yıldız oyuncu - bir erkek yıldız oyuncunun ilk tanışma sahneleri ile aşk/sevginin ilan edildiği sahnelerdeki oyunculukları çözümlenecektir. Bir oyunculuk kuram-yönteminin özelliklerini, yapısını incelemek ve çözümleme yapmak üzere ortaya koymak bu tezin diğer bir amacıdır. Türk Sineması'nda ilk kez yapılacak bu çözümlemeyle, ayrıca erkek yıldız oyuncu Göksel Arsoy'un değişik rollerde, değişik rol arkadaşları ile oynadığında, oyunculuğunda bir değişiklik olup olmadığı da ortaya konulacaktır.

Bu amaçla, çalışmada şu sorulara cevap aranacaktır:

- Oyunculuğun doğasını belirleyen öğeler nelerdir?
- Sinema oyunculuğunda bu öğelerin yer alması farklı mıdır?
- Sinema oyunculuğu bir oyunculuk kuramı temel alınarak çözümlenebilir mi?
- Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Method" oyunculuğu yöntemlerindeki oyunculuk anlayışı, Türk Sineması'nda 1960 - 1970 yılları arasında yıldız oyuncularla çekilen melodram filmlerde yer almış mıdır?
- Sinema dilini oluşturan anlatım öğeleri, sinema oyunculuğunun değerlendirilmesinde belirleyici midir?

ÖNEM

Bu çalışmanın öncelikli önemi, Türk Sineması'nda oyunculuğa ilk kez bir oyunculuk kuramına göre bakılarak, sinema oyunculuğunun doğasına

ilişkin belirleyici öğeleri, örnek bir model ile bilimsel olarak ortaya koyacak olmasıdır.

Sinema oyunculuğunun kuramsal olarak incelenmediği konusuna değinen Pavis (2000: 144), bu durumu oyunculuğa ilişkin çözümleme araçlarının henüz az gelişmiş olmasına ve sinema oyuncusu çözümlemenin zorluğu nedeniyle hemen hiç inceleme olmadığına bağlayarak açıklamaktadır. Pavis, ayrıca oyuncunun oyununu çözümlemede biçimlere aldırmaksızın, filmin söyleminden ayırmanın zorluğuna da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, Pavis'nin yaptığı bu saptamalar, bu tezin yöntem bakımından gerçekleştirmeye çalıştığı ve temelde sahne oyunculuğuna yönelik bir öğreti olan “Stanislavski Sistemi”nin Strasberg’in sinemaya uyarlamasından da destek alınarak sinema oyunculuğunda nasıl işlediğini, benzerlik ve farklılıkları ortaya koyma girişimini göstermesi bakımından önemlidir.

Ülkemizde, oyunculuk üzerine özellikle sinema oyunculuğuna ilişkin kuramsal–uygulamalı oyunculuk çözümlemesi geliştirilmemiştir. Sinema oyunculuğunu kuramsal bakımdan çözümlemenin zorluğu nedeniyle oyunculuğa ilişkin gözlemler de derinlikten yoksun olmuş, hatta bir yapımın/gösterimin dramatik sürecinde oyunculuğun yeri, ‘dramatik’liğe katkısı önemslenmemiştir. Bu çalışmanın, temel olarak Türk Sineması’nda belli bir dönem oyunculuğa, bir oyunculuk kuramına dayanarak geliştirilen model ile bakılarak hem kuramsal temeli, hem de yöntemi açısından bu konudaki eksikliği giderme yönünde katkı getireceği düşünülmektedir. Çalışmanın, özgün bir nitelik taşıması yönüyle de, sinema oyunculuğu alanına özgün yorumlar getireceği ve yöntemsel bakımdan önemli katkılarda bulunacağı inancı taşınmaktadır.

Çalışmada uygulanacak model, dayanağı olan “Sistem” ve “Metot” oyunculuğu yöntemlerinin oyunculuk çözümleme gücünü göstererek bu alanda yapılacak yeni çözümlemeler açısından yön-yol gösterici olabileceği için önemlidir.

YÖNTEM

Bu çalışmada, bir oyunculuk kuramı incelemenin yanı sıra, sinema oyunculuğunu çözümlmek için bu kuramdan bir model oluşturulmasına karar verilmiştir. Çalışmada, oyunculuk kuramını gerçek sonuçlarla sınamanın doğru ve bilimsel bir yöntem – metodoloji - olacağı bilgisinden hareketle, her ikisi de hem oyuncu hem yönetmen olan Konstantin Stanislavski'nin “Sistem” ve Lee Strasberg'in Stanislavski'den uyarladığı “Metot” oyunculuğu yöntemlerinden bu çalışma için bir model üretilmiştir. Türk Sinemasında 1960 - 1970 yılları arasında çekilen ve “Yıldız Sineması” olarak adlandırılan döneme ait filmlerden seçilen oyuncuların oyunculukları, oluşturulan bu modele göre çözümlenecektir.

Çalışmada üretilen ve “Oyunculuğun Doğası” adı verilen bu model, temeli oyunculuk sanatında ilk yöntem çalışması olarak bilinen Stanislavski'nin “Sistem” oyunculuğu yöntemine dayanmakla beraber, bu yöntemin Amerika'da Strasberg tarafından Actors Studio'da “Metot” oyunculuğu adıyla verilen eğitimlerle özellikle sinemaya uyarlanan oyunculuk anlayışını da içeren bir yapıya sahiptir.

Bu model, Stanislavski Sistemi'nde ‘Eylemin Öğeleri’ (kasların gevşetilmesi, verilmiş şartlar, sihirli eğer, imgelem/alt-metin, dikkat odaklanması, duygusal bellek-coşku belleği, inanç ve gerçeklik duygusu, duygu-düşünce alış-verişi, uyarlama, kesintisiz eylem çizgisi, üstün amaç) adıyla anlatılan “Sistem” oyunculuğu sürecinin tüm aşamaları ve bu aşamlardan öne çıkan üç ara aşamadan (sihirli eğer– yerine geçme/güya, duygusal bellek - coşku belleği, dikkat odaklanması - özel an) uyarlanarak geliştirilen Metot oyunculuğunun ağırlıklı olarak üzerinde durduğu sinema oyunculuğu anlayışından da yararlanarak oluşturulmuştur.

“Sistem” ve “Metot” oyunculuğunun içerik ve amaçlarından yola çıkılarak üretilen “Oyunculuğun Doğası” adı verilen model şu bilgileri içermektedir:

1. Fiziksel Özgürlük: Kaslar gergin mi, duruşlar amaçlı mı, jest-mimikler, ses tonu, beden dili coşku anlarında gergin mi?

Oyuncu, fiziksel olarak özgür ve kontrollü olmalı, kendini rahat bırakmalı ve yeteneğini kontrol edebilmelidir. Kas gerginliğinin oyuncuların duygularının anlatımına zararlı etkisi olması nedeniyle, içsel coşku yaşantısını engelleyici sonuçlar doğmaktadır. Oyuncu, canlandıracağı rolün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağlamalı ve kendisini uygun duruma getirmelidir. Oyuncunun, genel olarak kasları gergin mi?, Duruşları amaçlı mı?, Jestler, mimikler – yüz anlatımı, ses tonu bütünüyle beden dili nasıl? Coşku anlarında gergin mi? Hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği bir duygu, gövdesel anlatım yönünden sağlanabilmiş mi?

Oyuncunun kendi denetiminde olan sesini kullanımı, yüz ifadesi, jest ve hareketleri, oyunculukta anlam üretimini incelemeye, bir eylemin gerçeğe uygun, doğal bir biçimde ve inanılır olup olmadığı konusunda taşıdığı anlamlarla önemli rol oynar.

2. Kalabalıkta Yalnızlık / Özel An: Nesne ile ilişki ve oyuna odaklanma

Oyuncu, bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermek, dikkatini dağıtacak nesnelerle ilgisini kesmek durumundadır. Yoğunlaşmış bir dikkat, fiziksel eylemin tam ve doğru uygulanmasını sağlayacaktır. Bunun için oyuncu, gerçekleştireceği fiziksel eylem ve yapacağı her şeyi hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabilir ya da konsantre olursa, düşüncelerini ifade edecek olan bedeni de dikkatini muhafaza edebilecektir. Her bir fiziksel eylem, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulanmalıdır. Dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginlik ruhsal özgürlüğü sağlamada engelleyici olduğundan, yaratıcılığı da olumsuz yönde etkileyecektir. Bu bakımdan, oyuncunun hem

sembolik/simgesel hem de gerçek, maddesel dünyaya ilişkin hatırlatıcılığı bakımından nesnelerin üzerine dikkatini bütün varlığı ile yöneltmelidir.

3. Oyunculuğun Gerçekliği: Giysi, saç, yaş, takı, aksesuar ile uyumu, dönem, günün modası, kullandığı nesneler, durumun gereği olan hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliği

Oyuncunun kendisini rahat bırakıp, gerginlikten kurtulması ve sahnedeki tüm nesnelere, kişilere dikkatini vererek hem dinleyip hem gözlem yaparak ve sahne üzerinde yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmesi gerekmektedir. Oyuncu, oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmalıdır.

Bunu başarmak için, oyuncunun “sihirli eğer”/güya/yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermesi ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne alması gerekmektedir. Çünkü ancak bu yolla, yaptığı şeye inanacak ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek oynayacaktır. Zihin ve beden uyumu gerçekleşen oyuncu, inandığı bir eylemi yerine getirirken duygusal bellek/coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirecektir. Böylece oyuncu, oynayacağı rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamış olacaktır. Oyuncunun inanarak oynadığı bir oyun, seyirci/izleyici için de inandırıcı olacaktır. Bunun için oyuncuya yol gösterecek olan amacdır. Verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlar, aynı zamanda oyuncuya sahnede bulunmakla haklı olduğuna yönelik inanç verecek, bu da oyuncuyu harekete geçirecektir. Gerçeğe uygun bir amaca, önce oyuncunun kendisi, sonra onunla birlikte oynayan diğer oyuncular ve daha sonra izleyiciler de inanacaklardır.

Bunun yanı sıra, oyuncu canlandıracağı rol ile ilgili olarak verilmiş şartların yerine, kendi deneyimlerinden yararlanabilir. Özellikle rolün şartları oyuncunun rolüne uygun duyguyu bulmasına olanak vermiyorsa, oyuncu oynayacağı karakteri kendisine indirgemek (“sihirli eğer”) yerine, kendisini

karaktere yükseltme yoluyla oyunun verilmiş şartlarının dışına çıkarak etkin hafıza yöntemiyle duygu/coşku belleğinden rolün gerektirdiği benzer bir duyguyu uyarabilir.

4. İmgelem / alt-metin

İmgelem, oyun/senaryo yazarının metinde belirtmediklerini başka bir deyişle, alt-metni bulma işidir. Oyun metni/senaryoda, belirtilmeyen ifadeler ya da karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler, alt-metindir. Oyuncunun imgelem dünyası, canlandıracağı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak, rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmede çok etkindir. Zengin bir hayal gücü, oyuncuya sözcüklerin arkasında yatani bulup çıkarmasında yardımcı olur. Bu da oyuncuya rolünde bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmesini sağlar. Çünkü karakteri doğru oluşturmanın önemli bir yönü alt-metinle olmaktadır.

Alt-metnin neleri kapsadığına ilişkin çalışma sürecinde oyuncu, oyuna ve rolüne ait önemli detayları, imgelem yoluyla yapacağı analiz çalışmasıyla elde edecektir. Oyuncunun imgelem çalışmasında başarılı olmak için, hayal ettiğinin mantıklı olması koşulu önemlidir. Bu koşul var olduğunda süreci tamamlayabilir. Temel olarak oyuncunun amaç-yönelimlerinden oluşan alt-metin, oyuncunun rolü için gerekli eylemleri, iç yaşamı hazırlamasına ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasına, bunun sonucunda da doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemesine yardım edecektir.

5. Duygu – Düşünce Paylaşımı

Oyunculukta bir eylemin/davranışın anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesi, oyuncunun sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir. Tıpkı gerçek yaşamda insanlar

arası ilişkide olduğu gibi, oyunculukta da oyunda rol alan oyun kişilerinin karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur.

Oyuncu, duygu-düşünce paylaşımını metin/senaryonun içeriğinden elde edilebileceği gibi, kendi yaratıcılığıyla da elde edebilir. Duygu-düşünce paylaşımında sürekli bir akışın sağlanması gerekmektedir. Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler ya da gözlerle de (sözsüz iletişim/beden dili) duygu-düşünce paylaşımını sürdürmeleri beklenir. Bu anlamda, oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve kesintiye hiç uğramamalıdır. Oyuncunun bir ilişkiyi ya da paylaşımı sürdürmede farklı ilişkiler söz konusu olabilir; örneğin, bir kişi ya da bir nesne ile doğrudan bir ilişki, oyuncunun kendi kendisiyle ilişkisi, imgesel bir nesne ya da bir kişi ile ilişki gibi. Başkalarıyla kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin niteliği güçlü bir paylaşım hissini sağlamada önem taşır. Psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide, oyuncunun hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması gerekmektedir. Oyuncular arasında olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan izleyici de dolaylı olarak onlara katılır ve benzer duygulanımı yaşar.

“Oyunculuğun Doğası” adlı yukarıda beş başlıkta açıklanan modelin oluşturulmasında amaç, oyunculuğu nesnel bir bakış açısı ve derin gözlem yöntemiyle analiz etmektir. Bu model aracılığıyla, sinema oyuncusunun gerçeği yaşama konusunda, gerçek hayattakine benzer davranışı başarabilme ve oyunculuğu seyreden ise, rolün gerektirdiği duygulanmayı sağlayıp sağlamadığı, dolayısıyla oyunculuğun doğallığı ve inanırlılığı saptanmaya çalışılacaktır. Bir başka deyişle, oyunculuğun doğasına uygun oynayıp oynamadığı çözümlenecektir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini oyunculuk kuramı, ‘doğalcı-gerçekçi oyunculuk’, Stanislavski’nin “Sistem” ve Strasberg’in “Metot”

oyunculuğu, sahne ve sinema oyunculuğu ve Türk Sineması'nda 1960 - 1970 arası "Yıldız Sineması" kavramları oluşturmaktadır.

Oyunculuğun tarihi, oyunculuğu var eden süreci anlamaya, açıklamaya yönelik sistem-yöntem arayışları ile koşutluk taşımaktadır. Aristoteles'in oyunculuğa yaklaşımından başlayarak yüz yıllar sonra 18. yüz yılda Denis Diderot, 19. yüz yıl sonlarına doğru D. Diderot'un bıraktığı yerden Konstantin Stanislavski ve 20. yüz yılda, Stanislavski'nin mirasını, kendi anlayışı ile sinema oyunculuğuna da uyarlayan Lee Strasberg gibi oyunculuk alanında çalışan kuramcılar, birbirine benzer, birbirini tamamlayıcı sorular üzerinde durmuşlardır.

Oyunculuk tarihinde her dönem, oyunculuğu anlamak, bir oyunculuk yöntemi-kuramı geliştirmek üzere meslek, eğitim, sanat ve bilimsellik boyutuna yönelik çok çeşitli sorular sorulmuş, sorgulamalar yapılmıştır: Oyuncu kimdir? Sahnede ne yapar? Rolüne nasıl hazırlanır? Seyirciye rolünün gerektirdiği anlamı, duyguyu nasıl aktarır? Buna benzer sorular ve temel olarak oyuncunun "nasıl oynaması" gerektiği sorgulaması, oyunculuk yöntemi oluşturma çalışmalarında asıl ölçüt olmuştur. Bu çalışmalarda, oyuncunun oyunculuğunda "gerçeklik" duygusunu oluşturulabilmesi de temel belirleyici olmuştur. Bu belirleyici unsur, aynı zamanda oyuncu ve canlandırdığı rol kişisi olma, ona benzeme ve o olmaya çalıştığı kişi adına konuşup eylemler gerçekleştirmek için neye gereksinim duyduğu konusuna odaklanmıştır. Başka bir deyişle, bir rolü ortaya çıkaran ya da betimleyen şeylerin neler olduğu konusu, sistematik bir oyunculuk kuramının oluşturulmasında da belirleyici olmuştur.

Çalışmanın kuramsal dayanağı ve ilk oyunculuk kuramı olan "Stanislavski Sistemi", hem ortaya çıktığı dönem, hem de oyunculuk bakımından oyunculuğun evriminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın kavramsal çerçevesinde söz konusu kuramın var oluş dönemi,

içeriği ve sahip olduğu sistematik yapı bir bütün olarak algılanarak anlatılmıştır.

İnsanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin köklerini Akıl Çağı'nda aramak gerektiğini anlatan Gombrich (2002: 476), bu değişikliklerin ilkinin sanatçıların yaklaşım ya da anlayış tarzlarıyla ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu çağda insanlar, değişik yaklaşım ya da anlayışların ne demek olduğunu kavramış ve bilincine varmaya başlamışlardır. Özellikle 18. yüz yıl sanatçılarının geçmiş dönemlerden gelen anlayış tarzını sonuca ulaşma açısından en iyi yol olarak benimseme yanılgısı, giderek Başkaldırı ve Yenilikler Çağı'nda (19. yüz yıl), bu yeni çağın gelişimine uygun olarak dikkatleri içinde bulunan günlük yaşama, yaşamın gerçeklerine çevirmiştir. Bu dönemde, hemen her alanda var olanlardan farklı olmak isteyenler çıkmıştır. Oyunculuk alanında da çok genç yaşlardan başlayarak zamanını doğru bir oyunculuk anlayışı ve sanatsal bakımdan da beğeni kurallarına uygun arayışlar düşünmekle geçirenler arasında çalışmaları ve yaklaşımı ile en dikkat çeken kişi, K. S. Stanislavski (1863 - 1938) olmuştur. Stanislavski, geçmiş yüz yılın koşullarıyla gelen yapmacık, kalıp-biçimsel oyunculuk anlayışına tepkiyle bir karakterin iç dünyasını açığa çıkaracak, yaşayan insanların sahnede yer aldığı yeni bir oyunculuk tarzı, bir yöntem oluşturmaya yönelmiştir.

Stanislavski'nin oyunculuk alanındaki ilk bilimsel tespitleri ve gerçekçi-doğal oyunculuk anlayışı olarak bilinen yaklaşımı, Yenilikler ve Başkaldırı Çağı 19. yüz yılın sonlarına doğru bilimsel düşüncenin, nesnelliğin yanı sıra yaratıcılığa da güvenmek gerektiğine inanan eğilimlerin etkisini taşıyordu. Yaşamdaki her şeyin bilimsel olarak incelenebileceğine ve sonuçta doğru bilgilere ulaşılabileceğine inanılan bu dönemde, oyunculuk sanatı aracılığıyla özellikle tiyatronun artık bir eğlence aracı olmaktan çıkıp bilgi verici yapıda olması gerektiği düşüncesi yaygınlaşıyordu. Böylece, sahnede bütün gerçekler canlandırılacak ve bu sanat, bir ülkenin kültüründe gerçek yerini alacaktı. Benzer bir yaklaşımla, Stanislavski'ye göre, tiyatro ortamı bir okul,

oyuncular da oyunculuklarıyla güzelliğin ve gerçeğin öğreticisidirler. Stanislavski'nin kurmaya çalıştığı oyunculuk "Sistem"inin özünü oluşturan ve "rolü yaşama sanatı" olarak ifade ettiği oyunculuk anlayışı ile Blunt'un (1966: 363) o dönemdeki hakim görüşü anlatan, oyuncunun yaşamdaymış gibi sahnede rol yapması gerektiği anlamındaki aşağıdaki sözleri Stanislavski'nin ve dönemin aynı oyunculuk anlayışının yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

Sahneye bir dilim yaşam koyun ve bırakın bilimsel yaklaşım hüküm sürsün. Yorum yapmayın; tekrar yaratın çünkü sadece yeniden yaratılanlara güven duyulabilir. Söylemek istediğiniz şeyin tasvirini bulana kadar seçim yapmayın ve reddetmeyin ama insanın yaşamını olduğu gibi gösterin, çünkü tekrar yaratılan ayrıntılar mozaikinde sadece gerçeğe tam olarak ulaşılabilir.

Benzer bir anlayışla Stanislavski (2002: 35) de: "...bizim sanatımızda, rolünüzü oynadığınız sürenin her anında, her zaman yaşamalısınız. Her yeniden yaratmada da, rol yeni baştan yaşanmalı, yeni baştan cisimlenmelidir" sözleriyle oyunculuk anlayışını ifade eder.

Temel düşüncesi, sabit bir performansın nasıl sürdürülebileceği ve sahnede nasıl bilinçli bir oyuncu olunabileceğine dayanan Stanislavski'nin geliştirdiği yöntem, esas olarak her oyunda gerçek duyguların yeniden yaratılmasına dayanmaktadır. Stanislavski'nin oyuncunun canlandıracağı karakterle bütünleşmesi ve "Sistem"inin oyuncunun 'ikinci doğası' haline gelmesini istemesi, yukarıdaki anlayışı ile birebir örtüşmektedir.

Nesnel, bilimsel incelemelerin tercih edildiği bu dönemde, anlayış değişikliğine ilişkin bilgilere ek olarak tiyatrodaki yönetmen olgusunun ortaya çıkışı da verilebilir. Stanislavski oluşturduğu ilk oyunculuk kuramının yanı sıra, tiyatronun ve oyunculuğun toplumsal bir sanat olarak üstlendiği sorumluluğa bağlı olarak yaptığı çalışmalarla, çağdaş sahneleme anlayışıyla da ülkesi Rusya'da tam anlamıyla ilk tiyatro yönetmeni olmuştur. Aynı zamanda öğretici, önder bir sanatçı, yazar, yönetici niteliklerine de sahip olan Stanislavski, oyuncudan beklentisi çok yüksek bir yönetmendir.

Stanislavski'ye göre yönetmen, oyuncuya sadece nasıl oynaması gerektiğini söylemekten çok, oyuncunun "iç dünyasını bir mıknatıs gibi yakalayıp neler içerdğine bakan" ve bunların dışa yansımalarını gözetken kişidir. Stanislavski, insan bedeninde bir yaşam yaratmanın yolunun insanın ruhundan geçtiğine inanır; oyuncunun kişisel yaşamında edindiklerini, birikimini, rolüne aktarmasını ister. Ona göre gerçek bir oyuncu, çağının bilincinde olmalıdır, yaşama doğrudan bakabilmelidir. Kopya çekmek yerine toplum ve dönemini araştırmalı, gerçeklerin dışa nasıl yansıdıklarını saptamaya çalışmalıdır. Stanislavski gerçekçilikle ilgili olarak, sanatsal gerçeklikle sanat dışı gerçekliğin arasındaki ayrım için şu ifadeyi kullanır: "... Resim ve fotoğraf arasındaki fark kadar büyüktür. İkincisi her şeyi olduğu gibi yansıtır, ilki ise sadece gerekli olanı... Bu, ressamın yeteneğini gerektiren tuval üzerine seçip koyma işidir." (aktaran Çamurdan, 1996: 15-27). Stanislavski'nin bu gerçekçi oyunculuk anlayışı ve sahneleme yöntemine bağlı olarak, duygularda ve anlatımda inandırıcılık arayışının oyuncunun işinin özünü oluşturduğunu vurgulayan Rudolf Penka (1994:19), böylelikle, Stanislavski'nin gerçekçi-doğal oyunculuğun kurucusu, temsilcisi olduğunu belirtir. Penka, bu anlayışın eğitimi için ise, oyunculuk öğrencisinde hayatın dikkatle incelenmesi gerektiğine ilişkin bir bilinç geliştirilmesi gerektiğini, bu bilgiyle de Stanislavski'den her oyunculuk eğitimcinin sanata karşı taşıdığı sorumluluğu oyunculuk öğrencisine karşı da taşıması gerekliliğini öğrendiğimizi aktarır.

The Composite Art of Acting adlı kitabın oyunculuk tarzlarını anlattığı bölümde Jerry Blunt (1966: 343, 362 - 363), her ikisi de 19. yüz yılın sonlarında ortaya çıkan tiyatro akımları olan gerçekçi ve doğalcı oyunculuk arasında gerçekten bir fark olup olmadığını söylemenin olanaksız olduğunu vurgulamaktadır. Bu bilgilere ek olarak Blunt, mesajlarını yaşamdaki olaylara en çok yaklaşılabildiği yerden iletmesi, böylece düşünce ve duyguların hızla bir araya gelmesine ve temel kaynaklardan çıkarılan fikirlerin, tiyatro biçimine ve tiyatro biçiminden tekrar yaşamdaki deneyimlere kolaylıkla geçişini sağlaması bakımından, tiyatrodaki gerçekçi anlayışın baskın olduğunu belirtir. Çünkü dramının temel kaynaklarındaki hareket ve ses tonlarından çok az bir

farkla ayrılmakta ve en az değiştirme bu tarzda yapılmaktadır. O halde, diğer sanat biçimleri ile karşılaştırıldığında da, yaşama en çok benzerlik gösteren oyunculuk sanatı, birisi ya da bir şey olmaya çalışırken bile olabildiğince doğal-gerçekçi olmayı gerektirir. Yani oyuncudan doğal hareket etmesi, doğal konuşması veya olabilecek en yapay durumda, olanları çarpıtması gerektiğinde bile olabildiğince doğal davranabilmesi, özellikle oynaması gerektiğinde ise, canlandırdığı rol kişinin özelliklerine girmesi ve sadece onu yansıtmayı beklenir.

Oyunculuk sanatı için: “Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmaktır” diyen Stanislavski (2002: 29, 30, 39), aynı zamanda sanatın kendisini bir yaratıcı olarak tanımlayarak oyunculuk sanatında gerçekçilik ve doğal olma / doğaya uygunluk konusunda aşırılıktan kaçınmış ve dengeli biraradalığı benimsemiştir: “... rolünüzü önce bilinçli olarak planlayın, sonra da gerçeğe uygunlukla oynayın... bir rolün iç hazırlığı yapılırken, gerçeklik, hatta doğaya uygunluk en başta gelir...”.

Berlin Devlet Oyunculuk Okulu öğretim görevlisi Gerhard Ebert (1994: 22) de “*Kuram ve Yöntem Üstüne*” adlı makalesinde, ifade ettiği sözlerle oyunculuk anlayışı bakımından Stanislavski’nin görüşlerini yansıtmaktadır:

“İnsanın mimetik olarak yansıtılması demek, onun hareketlerinin ve mimiklerinin taklit edilmesi demektir; bu arada, onun toplumsal ve psikik nedenleri de ele alınmalıdır. Ancak, hiçbir zaman oyuncu sadece psikik bir iç dünyayı değil, insanı toplumsal bir varlık olarak ele almalıdır. Böylelikle, oluşan *mimesis*, eleştirel yönü olmayan bir kopya olarak kalmadığı gibi, gözlemlenen yaşamın gerçekçi-doğal bir taklidi de olmaz. Yani, insan toplumsal çevresi içinde ele alınmalıdır. Böylelikle, oyuncunun rol arkadaşlarıyla olan ilişkisi büyük önem kazanır.”

Actors Studio’da çalışmış oyuncu, yazar, yönetmen ve oyunculuk eğitimci Eric Morris’in Joan Hotchkis ile birlikte Stanislavski yönteminden yararlanarak yazdıkları *No Acting Please* (Rol Yapmayın Lütfen) adlı kitabın ilk bölümü şu cümlelerle başlar: “Oyunculuk, sahne üzerinde hakiki

gerçekliklerin yaratılması sanatıdır. Herhangi bir malzeme üzerinde oyuncunun temel sorusu; ‘Gerçek nedir, bunu kendim-e/de nasıl gerçek kılabilirim?’ olmalıdır.” Morris (1998: 17), ancak böyle bir sorudan kaynaklanan oyunculukta, oyuncunun kendisini hem sahne üzerinde hem de sahne dışında keşfedebileceğini ifade eder. Oyuncu, oyunculuk öğretmeni Uta Hagen (1991: 50) *A Challenge For The Actor* kitabının “The Actor’s Techniques” başlıklı bölümde Stanislavski gibi organik yapıdan söz ederek oyunculukta gerçekliği, şu sözlerle ifade ediyor:

Gerçekçilik, oyun yazarının daha önceden belirlemiş olduğu koşullar dahilinde karakterin ihtiyaçlarına uygun seçilmiş davranış için yapılan bir araştırmadır. Sahnedeki yeni yaşantımızda gerçekliği yaratmak için yaşamdan bir şeyler almak zorundayız. Aldığımız şey, vizyonumuzun, bakış açımızın bir yansımasıdır – ve yaptığımız seçimlerin gücü sanatçılığımızın ölçüsüdür.

Stanislavski, sonradan “Sistem” adı ile anılacak çalışmalarına, başlangıçta oyuncunun bir kez yakaladığı bir duyguyu ya da güçlü bir oynayışı daha sonra, nasıl tekrarlayabileceği konusunu araştırarak başlamış ve psikolojiyi temel alan çalışmalarında “duygusal bellek” kavramını geliştirmiştir. Daha sonra, psikolojik gerçeklikten yola çıkarak davranış psikolojisini de içine alan, insan ruhu ile bedeni arasındaki ortak bağımlılığı açıklayan bilimsel görüşten yararlanarak psiko-fiziksel aksiyon ya da psiko-teknik adıyla ifade ettiği yöntemini kendi ifadesiyle; “Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” olarak tanımlamıştır. Gövde ile ruh arasındaki bağın bölünemezliği sayesinde birisinin yaşayışının diğerine yaşama gücü kattığını saptar. Her gövdesel eylemde bir iç duygu kaynağı olduğunu açıklar. Buna bağlı olarak oyuncunun her rolünde birbiri içine geçmiş bir iç, bir de dış plan olduğunu, genel bir amacın onları birbirine yakınlaştırarak aralarındaki bağı güçlendirdiğini belirtir. Stanislavski (2002: 201) kendi sözleriyle şöyle ifade eder: “Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız.” Stanislavski’nin son çalışmasına verdiği ad ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’dir. Fiziksel Eylemler Yöntemi, temel olarak eylemlerin

mantıklı, doğru ve anlaşılır olması yoluyla, oyuncunun duygu deneyimlerinin içine girmesi esasına dayanmaktadır. Böylece oyuncunun hem fiziksel hem de ruhsal doğası sürece katılacaktır. Bu süreçte, oyunculuk sanatı sayesinde bedenın mantığı, duyguların mantığını yansıtacaktır. Çünkü, bu ‘yöntem’ aynı zamanda bir rolü analiz etmenin en profesyonel yoludur.

Oyuncuya gerçek hayattakine benzer davranışı başarabilme imkanı vermesinin yanı sıra, “fiziksel eylemler yöntemi” nin bir oyunu analiz etmenin en ustaca yolu olduğunu ifade eden Moore (1984: 21) da, eylemlerin mantığı ve ardışıklığının araştırılmasını bir rolün en derin analizi olarak tanımlar. Bu yolla oyuncunun zihni, duyuları, sezgisi, kasları, yani onun tüm ruhsal - fiziksel doğasının sürece katılımının sağlandığı görülür. Moore, aynı zamanda böyle bir analizin oyuncular, yönetmenler, hatta eleştirmenler için de çok değerli ve hayati olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca bilimsel anlamda yapılacak böyle analizin tarafsız ve yapıcı olması için, davranışın/eylemlerin ardışık analizler içermesi gerektiğini de belirtir.

Stanislavski’nin bir keşif yolu, bir süreç olarak gördüğü ‘yöntem’ini, sağlıklı algılayabilmek, anlamak ve kavramak için bu bütünü öğeler halinde incelemek ve sonra bu öğeleri birleştirerek bütünü elde etmeye çalışmak gerekmektedir. Oyunculuk sanatında ilk kez Stanislavski tarafından bir rolün canlı, organik yaşantısının yeniden yaratımının iletilmesi üzerine kurulmuş olan “sistem”, bir öğrenme sürecidir. Bu süreç, oyuncunun rolündeki üstün-amaca yönelik olarak yapacağı en basit fiziksel bir eylemi en karmaşık psikolojik eyleme bağlayan öğelerin aşama aşama öğrenilmesini içerir.

Eylemin öğeleri: Kasların gevşemesi, dikkat odaklanması, inanç ve gerçeklik duygusu, coşku belleği, sihirli eğer, verilmiş şartlar, imgelem/alt-metin, birimler ve amaçlar, duygu - düşünce alış - veriş, uyarılma kavramlarından oluşmaktadır. Bu kavramlar, birbirini izleyen ve tamamlayan, hatta iç içe geçen bir yapıya sahiptirler. Stanislavski Sistem’i ile ilgili yararlanılan farklı kaynaklarda ‘eylemin öğeleri’, ‘aşamalar’, ‘the ten steps’

(on adım) ya da 'ten system steps' (on sistem adımı) gibi aynı amaçla kullanılmış benzer çok sayıda kavram ve ifadelerle karşılaşmıştır. Ancak çalışmada, yer yer alıntı ya da aktarmadan kaynaklanan farklı ifadeler yer alsa da, Stanislavski'nin kendi kitaplarında yer alan kavram ve ifadeler belirleyici olmuştur.

Stanislavski'nin "Sistem" oyunculuğu olarak bilinen yöntem, Amerika'da Actors Studio'da Lee Strasberg tarafından "Method" oyunculuğu adı ile sinemaya uyarlanmıştır.

Stanislavski Sistemi'nin Amerika'daki en büyük, en tanınmış öğreticisi ve "Sistem"i yeniden yorumlanmasıyla ilgilenen Strasberg, özellikle sinema oyunculuğuna uyarladığı "Method" oyunculuğunda, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde eylemin öğeleri olarak sıralanan aşamalardan bazılarını çıkararak, daha çok üç kavrama odaklanmıştır. Bunlar: 'coşku belleği', 'yerine geçme /güya', 'özel an'dır. Strasberg de tıpkı kendisinden önce oyunculuk üzerine kuramsal çalışmalar yapanlar gibi, oyuncunun kendisinden başka birisi ya da bir şey olma, canlandığı kişinin yaşama biçimine girme konusunda, canlandıran (oyuncu / gösteren) ile canlandırılan (rol kişisi / gösterilen) arasındaki uyum ve uyumsuzluklar üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşmada, Stanislavski'nin yöntem geliştirme çalışmalarında olduğu gibi duygu yönelimli bir oyunculuk anlayışı benimsemiştir. Ancak Strasberg, bir role gerçeklik kazandırmak için Stanislavski'nin yaklaşımından farklı bir şekilde, oyuncuyu rol üzerine çalışmadan, etkin hafıza kullanımı yoluyla, kendi kişisel anılarından yararlanarak canlandıracağı karakter için gerekli ruh halini yakalamaya yönelmiştir. Bunun için Strasberg, coşku belleği çalışmalarında, oyuncunun bir anısını duygusal yönden hatırlaması yerine, benzer duyguları ve bu duyguların yaşandığı ortamı hatırlamanın yeterli olduğunu savunur. Actors Studio'da bu görüşünü ispatlayıcı atölye çalışmaları yaptırır. Strasberg, Stanislavski'nin "Sistem"inde özellikle vurguladığı verilmiş şartları kullanma ve rolün analizini yaparak rol ile özdeşleşme, 'ben' halini sağlamaya yönelik

anlayışını ise, bir oyuncunun rolün yaşantısına girmek yerine, kendini yaşamayı rolü yaşantılandırmanın önüne geçirmek yönünde değiştirmiştir. Çünkü Strasberg, bazı oyuncular için kişiselleştirmenin daha iyi bir yol olacağına inanarak “Sistem”deki ‘sihirli eğer’ yerine, ‘yerine geçme / güya’ kavramları ile oyuncuya hayal gücü egzersizleri yaptırmıştır. Strasberg’in “Sistem”de ‘dikkat odaklanması’ olarak geçen kavramın yerine kullandığı ‘özel an’, oyuncunun konsantrasyonuna yönelik egzersizlerle gerginliğin kontrol edilmesi ve varsa çekingenliklerini provalarda gidermesi amaçlamaktadır.

Stanislavski’nin başı sonu belli, kendi içinde tutarlı olan ve bir sistem halinde oluşturduğu oyunculuk yönteminin Strasberg tarafından, yoruma uğramasıyla sinema oyunculuğunun mantığına uygun bir yapı kazanan “Metot”un varlığı, bu çalışmanın kuramsal yapısının belirlenmesini ve örnek sinema oyunculuğu çözümlenmesi yapılmasına zemin sağlamıştır. Ayrıca, çalışmada doğru bir kavramsal çerçevenin belirlenmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Dram sanatının birbirine akraba olan alanları birbirleriyle kesişme eğilimi göstermektedirler. Dramatik bir gösterinin anlatım öğeleri ele alındığında, her birinin doğasından kaynaklanan, kendisinin saydığı özellikleri olduğu gibi bazı öğelerin de birbirinin aynı olduğuna dikkat çeken Eslin (1996: 10, 21), özellikle tiyatro ile sinemanın birbirine olan yakınlıklarını, kuram ve uygulamalarda özdeş alanlarda çalıştıklarını vurgular. Gerçekten de, tiyatro sahnesinden ya da sinema perdesinden seyirciye sunulan, yansıtılan imgelerde boyut-derinlik-mekan-zaman kullanımına ilişkin farklılıklar olsa da, sahne ya da sinema perdesi kendi çerçeveleri içinde varlıklarıyla anlam üretmektedirler. Bu açıdan bakıldığında, dramatik birer medya olarak tiyatro sanatının ve sinema sanatının farklı tüm özelliklerine uyması gereken en önemli anlatım öğesi/aracı oyunculuktur. Dramatik medyaların kullandığı anlatım öğelerinin incelenmesi söz konusu olduğunda ise, dramatik medyaların (tiyatro, sinema, vb.) birbirinden farklılıkları, kendi özellikleri

ortaya çıkmaktadır. Çalışmada uygulanacak oyunculuk kuramı ile sinema oyunculuğu çözümlemesi yapılacağından, sinemanın kendi doğasından kaynaklanan, kendine özgü yöntemlere yönelmek dolayısıyla, sinema oyunculuğu kavramını ele almak gereği doğmuştur.

Sahne oyuncusu ve sinema oyuncusu iki şekilde birbirinden ayrılır. İlk fark kendi medyalarının taleplerini karşılamak için sahip olmaları gereken niteliklerle ilgilidir. İkinci fark, sırasıyla teatral oyunlarda ve film hikayelerinde üstlenmeleri gereken işlevlere dayanır (Kracauer, 1971: 93). Bu konuya somut bir yaklaşım getiren Bazin (1995: 85) de tiyatronun özelliği ile ilgili olarak, oyuncu ve hareketin birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu hatırlatarak, sahnenin bu varlıktan başka bütün yanılsamalara açık olduğunu aktarır. Oyuncu sahnede bulunmasa da ruhu ve sesiyle oradaki var oluşunu devam ettirmektedir. Sinema gerçekliği ise, gerçekliğin her biçimini birbiriyle uyumlu hale getirir. Tiyatroda insan ete kemiğe bürünmüş haldedir. Canlı olarak karşınızda durmaktadır. Sinemada ise, onun yansıması ile karşılaşılır. Sinemada tanıma işlemi, görüntü aracılığıyla gerçekleşir. Benzer biçimde, oyuncunun kendi performansında hayat bulan dramatik bir deneyiminin sunumunda kilit rol oynadığını belirten Blunt (1966: 14), oyuncu seyircinin önünde performansını sergilediğinde tüm tiyatronun canlanacağını ve tiyatronun bu performansın ne anlama geldiğini kavrayacağını anlatır. Dolayısıyla, öncelikli olarak bilinmesi gereken olgu, bu iki sanat dalının farklı psikolojik tarzın ürünleri olduğudur. Her iki sanat ortamında da oyuncunun varlığının olaya kattığı anlam belirleyici olmaktadır.

Bu anlamda, tiyatro ve sinema oyuncusunun önüne çıkan ana sorunu homojen, canlı, etkili bir karakter yaratmak olarak belirleyen Pudovkin (2004: 52), karmaşık bir çalışma yöntemi izleyen oyunculuğun, sahne çalışmasında olduğu gibi film çalışmasında da geçerli çıkış noktasının aynı olduğunu dikkat çeker: “Canlandırılması gereken karakterin yerine geçmek, onun amacı ve düşünsel içeriğiyle birlikte – sözcüğün gerçek anlamında – iyice tanımak.”

Bir oyuncunun öncelikli fonksiyonunu, duygu ve düşünceleri seyirciye iletmek olarak tanımlayan Barr (1982: 3) da, bu bilgi unutulmadığı takdirde, sahne oyunculuğu ve sinema oyunculuğu arasındaki çok basit farkı anlamamanın da kolay olacağını belirtir.

Sinematografinin insanı “parçalara” ayırma ve bu segmentleri zamansal açıdan ilerleyen bir dizi halinde sıralama olanağı, bir insanın dış görünüşünü, yazında mümkün olan, ama tiyatrodan mümkün olmayan bir anlatısal metne dönüştürdüğünü ifade eden Lotman (1986: 123-124), oyuncunun mimikleri sahnedeki anlatı tarzına uygun gizli olmayan anlatı tarzını temsil ederken, yönetmenin anlatısını daha çok yazınsal anlatıya uygun olarak kullandığını, “perdedeki insanın” bu görünüşünün onu “sahnedeki insan”dan ayırdığını, çekimlerin büyütülmesi ve sürekliliğiyle dikkatlerin ayrıntılara çekilmesi ve bu ayrıntıların bu şekilde tiyatrodan yineleme olanağı olmayışının filmsel görüntülere eğretilmeli bir anlam kazandırdığını anlatmaktadır. Sinemada oyuncunun bütünlüğünün bu ayrışması ya da parçalara ayırma, oyuncunun rolünün inşa edildiği elementleri sağladığı parça parça davranışa karşılık gelmektedir. Bunu Pudovkin (1949: 109), şu cümlelerle açıklamaktadır: “Sinema oyuncusu, çalışmadaki kesintisiz eylem gelişiminin bilincinden mahrum bırakılır. Belirgin bir tam imajın yaratılmasının bir sonucu olarak, çalışmasının birbirini izleyen bölümleri arasındaki organik bağlantı, onun için değildir. Oyuncunun tüm imajı, yönetmenin kurgusunun sonucunda sadece perdede bir gelecek görüntüsü olarak anlaşılmalıdır.”

Buraya kadar aktarılan sahne ve sinema oyunculuğuna ilişkin bilgiler, aynı zamanda sinema oyunculuğu kavramının içeriğini belirlemekte, sinema oyunculuğunu farklı kılan özellikleri ortaya çıkarmaktadır.

Sinema oyunculuğunu eşsiz, kendine özgü bir sanat olarak niteleyerek sahne ve sessiz sinema geçmişinden tamamen ayrı bir sanat olarak düşünülmesi gerektiğini vurgulayan Lee R. Bobker (1974: 157 – 160), “*Acting*

For Film” yazısında sinema oyunculuğunun eşsizliğine katkıda bulunan beş temel özelliği şu başlıklarda sıralamaktadır: 1. Oyuncunun seyirciden ayrılması, 2. Kamera ve oyuncu üzerindeki etkisi, 3. Sekanstan bağımsız performans, 4. Küçük, ayrı birimlerde performans, 5. Performansın kurgu ile yeniden inşası. Sırasıyla açıklamak gerekirse;

1. Oyuncunun seyirciden ayrılması: Tüm gösteri sanatlarında oyuncu ve seyirci birbirlerine temeldir. Sahne oyuncusu seyirciden hayat alır ve kendisiyle canlı seyircisi arasında ne olduğuna göre performansını sergiler. Ancak, sinema oyuncuyu seyirciden ayırır ve oyunculuğa tamamen farklı bir yaklaşım gerektirir. Her oyuncu, biriyle ya da bir şeyle ilişki kurmak zorunda olduğu için sinema oyuncusunun iki temel seçeneği vardır. Ya zihnine bir izleyici görüntüsü yerleştirir ve ona ulaşır ya da tamamen oyuncu arkadaşlarıyla ve oynadığı karakterle ilişki kurabilir. İkinci durumda, bir oyuncu olarak kimliğini bırakır ve kamera kayda başladığında oynadığı karakter olur. Oyuncu ikinci yaklaşımı seçerse film, sahnede olduğundan daha yüksek seviyede gerçeklik gerektirdiği için, değerli bir sinema oyuncusu olur. Sinema oyuncusu seyirciden yapay engellerle ayrılır; perde, filmin kendisi ve lens (kameranın objektifi). Oyuncu, bu engellerin ötesine ulaşmalı ve seyirci ile bir iletişim duygusunu aktarmalı/yansıtmalıdır. Bu özel yeteneğe sahip olan oyuncu, bir film sanatçısı olarak başarılı olacaktır. Çünkü, sinemanın seyirci ile ilişkisi tiyatrodan farklı da olsa, sinemada anlamın yaratılmasında seyirci olmazsa olmaz bir olgudur.

Erdoğan’ın (1993: 11) ifadesiyle bir film, onu izleyenden bağımsız olarak çözümlenemez. Herhangi bir anlam sistemi, onu alımlayandan bağımsız olarak anlamlı değildir. Anlam bir ürün değil, üretimdir ve üretimin gerçek doğası, ancak alımlayan sistemin bir parçası olarak görülebildiğinde anlaşılabilir. Bu nedenle, fiziksel olarak ayrı olma ya da engellerin varlığı, sinema ile seyircisi arasındaki etkileşimsel ilişkiyi yok etmez. Aksine, sinema sanatının varlık nedeni seyircidir ve sinemanın varolabilmesi filmlerin izlenmesine bağlıdır. Bu anlamda, tiyatro ve seyirci ilişkisinin bir başka

boyutu sinema için de söz konusudur. Esslin (1991: 34) de sinemada oyuncuların seyircilere tiyatrodakinden daha yakın olduklarına dikkat çekerek yakın çekimlerde gerçek hayatta olduklarından daha iri göründüklerini vurgular.

2. Kamera ve oyuncu üzerindeki etkisi: Sinema oyunculuğunu eşsiz yapan en belirgin unsur kameradır. Tiyatroda seyirci tüm sahneyi sabit ve üstün bir noktadan görür. Filmde, seyirciye portrelenen karakteri görebileceği çeşitli görüntüler verilir: Oyuncu için gizlenecek bir yer yoktur. Kamera oyuncunun her tarafında; uzakta veya çok yakınında olabilir. Yanlış bir hareket, yapmacık bir jest, inançsız, ikna edici olmayan ya da karaktere yabancı bir söz ve illüzyon yok olur. Kamera yaşı ortaya çıkarabilir ve kusur üzerine acımasız bir ışık düşürebilir. Oyuncuyu büyük bir sanatçı ya da sıradan bir oyuncu olarak ortaya koyabilir. Kameranın ne yapabileceğini bilen bir oyuncu, bir sinema oyuncusu olmaya doğru ilk adımı atmıştır. Kamera büyütülmüş bir gerçeği yansıtabildiği için oyuncu “oynamaya” hiç de ihtiyaç duymaz. Çaresizlik içinde dökülmüş küçük bir göz damlası, kameranın gözünden, oyuncunun sahneye ait bir araya getirmek zorunda olduğu tüm duygusallıklardan daha hareketli, etkili bir izlenim oluşturur. Bu yüzden oyuncu, oynarken seyirciden ayrıldığı ve seyirciye karanlık bir odanın sonundaki perdede sadece iki boyutlu bir figür olarak döndüğü gerçeğini kabul etmelidir. Bunu başarmak için oyuncu ‘olmalı’, oynamamalı, ve her kelimedede, jestte ve ifadede gerçeği yansıtmalıdır.

3. Sekanstan bağımsız performans: Çoğu film bütçe ve yer taleplerini karşılamak için sekanstan bağımsız çekilir. Teknisyenler ve ekipmanlar bir filmde oyuncuların sayıca fazla olduğundan, filmin yapımı için gereken çekim programı, en etkili ve ekonomik metotla yürütmek üzere tasarlanır. Genel olarak, aynı sette geçen sahneler senaryodaki yerlerine bakılmaksızın aynı zamanda çekilirler. Örneğin bir film, Hong Kong’da geçen bazı sahneleri içeriyorsa tüm dış mekanda geçen sahneler, yapım ekibi stüdyo sahneleri için Hollywood’a dönmeden önce çekilecektir. Tiyatroda, bir sahne oyuncusu

rolünü kronolojik ya da doğrusal (lineer) bir sırayla oynarken, sinema oyuncusu genelde tamamen sekanstan bağımsız küçük bölümlerde (small segments) oynar. Ancak, oyuncu 'karakter' olmuşsa, filmin bölümlerinin hangi sırayla çekildiği hiç fark etmez. Oyuncu sahneleri sırasıyla oynayabilir, çünkü o karakterdir. O yapar gibi görünmek zorunda değildir.

4. Küçük, ayrı birimlerde performans: Sahnede oyuncu, bir iki saatlik zaman zarfında bütün rolünü yaratabilir. Ara verme kesintilerinin dışında sahne oyuncusu rolünü süreklilik ve kronolojik olarak geliştirebilir. Oysa sinema oyuncusu, küçük, ayrı zaman birimlerinde çalışmalıdır - çekimler ve sahneler genelde sadece birkaç dakika uzunluğundadır. Kamera çalıştığında anında canlanmalı ve rolünü belirli bir zaman için sürdürmelidir. Sonra tutarlı ve ikna edici bir performansı korumak için, o anı defalarca yeniden yaratmak için hazır olmalıdır. Sinema oyuncusu, sanatını uzun gecikmeler ve aralar boyunca sürdürmeli ve beslemelidir. Gecikmeler, kesilmeler ya da ara vermeler, sinema oyuncusu üzerine özel beklentiler yükler. Oyuncu, bir anda oynadığı karakteri zihninde uyandırabilmelidir. Eğer sinema oyuncusu bu karaktere kendisini iyice vermişse, tüm çekim zamanlarında tutarlı olarak tepki gösterebilecektir. René Clair, "Sinema oyuncular, rollerini oyunculuk sürecinde otomize etmek zorunda olduklarından, sinema oyuncular için kendiliğinden olma her şeydir" gözlemini yapar (aktaran Kracauer, 1971: 95).

5. Performansın kurgu ile yeniden inşası: Sinema oyuncusu, film çekimi sırasında, performansının daha sonraki bir zamanda yeniden değerlendirileceğinin ve belki de yeniden inşa edileceğinin farkında olmalıdır. Sahne oyuncusu, her akşam tam performansını sergiler. Tiyatrodan ayrıldığında performans bitmiştir ve performansının gücü ve zayıflıkları geçmişe mal olmuştur. Oysa, sinema oyuncusu çekim sırasında tam bir performans vermez. Son performans, kamera karşısında sergilenen orijinal performansın parça ve kısımlarıyla kurgu odasında yaratılır. Detaylar eklenebilir ya da çıkarılabilir. Diyalog, ifadeler ve hareket, orijinal olarak sergilendiklerinden çok daha farklı bir sırayla kullanılabilir. Sahneden

sahneye ve çekimden çekime tutarlılık için çabalamasına rağmen, sinema oyuncusu ayrıca bilir ki, eğer bir sahnedeki belirli bir bölümün oyunculuk performansından memnun değilse, daha sonra yapılacak detay çekimler (close-up shootings) eklenebilir, başarılı olmayan sahne ya da çekimler çıkarılabilir. Dolayısıyla, o bölümü geliştirmek, düzeltmek için bir şansı olacaktır. Böylece, filmin kurgulanmış son hali tamamen ikna edici ve tutarlı bir performansı ortaya çıkaracaktır.

Sinema oyuncululuğunun özellikleri, farklı yanları ne kadar belirlenmeye çalışılsa da, yukarıda geçen Pudovki'nin sözlerinden; oyuncululuğun karmaşık bir çalışma gerektirdiği bilgisi hatırlanacak olursa, bu karmaşık çalışma sürecini, büyük ölçüde nesnel ve öznel etkenlerin koşullandığı sonucu çıkmaktadır. O halde yine Pudovkin'in (2004: 56-57) ifadesiyle, nesnel planlanmış bir karakterin karmaşıklığı ile oyuncunun canlı, bireyselliğinin ve kültürünün tüm zenginliği arasında somut bir ilişki kurulmasını amaçlayan çalışma sürecini, oyuncunun rolüne tam anlamıyla hakim olmasını sağlayan bir süreç diye görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, oyuncunun kendi kişiliği ile canlandırdığı karakter arasında tıpkı Stanislavski'nin "sistem"inde sürekli altını çizdiği organik yapı-uyum olması gerektiği bilgisi karşımıza çıkar. Bu uyum, yine Stanislavski'nin üzerinde durduğu, gerçekçi bir karakter yaratmak için gereken ilk koşuldur. Bir rolün organik bağlamı ve birliği ile ilgili her şey oyundaki tüm bileşenlerin organik uyumu ve birliği için geçerlidir. Bu nedenle, Stanislavski'nin (2002: 390), oyuncuya önerdiği formül, hatta "Sistem"inin sırrı; oyuncunun aralıksız süren bir olguyu arayıp bulması ve her yaratıcı eylemi sonuna kadar götürmesi de, rolüne biçim vermesi bakımından önemli bir öge yerine geçmektedir. Çünkü Stanislavski'ye göre, amacın niteliği sonucu belirleyen bir etmendir ve oyuncu, iç yaratıcı davranışın bütün öğelerini insanoğluna ilişkin etkinlik sınırına kadar götürürse, iç yaşayışının gerçekliğini de hisseder. Bu anlamda, oyuncunun canlandıracağı karakterle kurması gereken kişisel bağı duyumsaması süreci Pudovkin'in belirttiği gibi hangi sanat biçiminde olursa olsun, her yaratıcı edim için kaçınılmaz bir yasallıktır.

Oyuncunun nihai yükümlülüğü izleyiciye karşıdır. Bu yüzden oyuncu, sadece oynamamalı, aynı zamanda iletişim kurmalıdır diyen Barr (1982: 18), oyunculuğun tanımını şöyle yapar; “Oyunculuk hayal edilmiş - yaratılmış şartlarda, fikirleri ve duyguları izleyiciye iletmek için, karakter ve çevresine tarzsal olarak sadık, hayal gücüne dayanan - yaratıcı ve dinamik bir tavırla dürtülere cevap vermektir.”

Oyuncu, tiyatro sahnesinde ya da sinema perdesinde de olsa sonuçta, insanın göstergesi olan gerçek bir insandır ve gerçek bir insan olarak her şeyden önce, kendi kişiliğine ait özellikleri olan bir insandır. Oyuncu olarak kendisini bilinçli bir yolla hem ruhsal hem de gövdesel olarak canlandıracağı karaktere uyarlar ve rol kişisi durumuna geçer. İşte oyuncunun canlandıracağı - hayali - karakterin göstergesi durumuna geçmesine karşın, kendisinin gerçek bir insan olması durumunun da oyunculuğu ile birlikte sürekli algılanıyor olmasıyla, oyuncuya temsil ettikleriyle anlamlar yüklenir. Dolayısıyla, tiyatro oyununda ya da sinema filminde oynayan bir oyuncu, seyircinin hafızasında iz bırakan bir öyküdür. Esslin (1996: 48) bu durumu, oyuncunun kendi gerçek kişiliği ile hayali karakterin ikonik göstergesi olarak hareket eden kişiliği arasındaki gerilim olarak tanımlamaktadır. Antik Yunan’dan başlayarak oyunculuğa ilişkin kuramsal çalışmaların önemli ölçüde bu gerilim üzerine temellendirildiğini de hatırlatan Esslin, seyircinin büyük bir bölümünün, hayali karakterlerin ne anlama geldiğini algılamaktan çok, belli oyuncularını görmek için tiyatroya ve sinemaya gittiğini, tiyatro, sinema ve televizyon ekonomisinin ‘yıldız’ oyuncunun çekim gücü dikkate alınarak bu gerçek üzerine kurulduğunu vurgulamaktadır.

Benzer yaklaşımla Sennett (1996: 358) de “Star Sistemi”nin, ün ile ünsüzlük arasındaki mesafeyi en üst düzeye çıkaracak kârlara dayandığını, öyle ki, insanlar karşılarında meşhur bir kişi göremeyince bir gösteriyi izleme arzularını da yitirdiklerini ifade etmektedir. Tıpkı sahnede inandırıcı olanla günlük yaşamda inandırıcı olan arasında kurulan bağ gibi, Star Sistemi’nin temel ilkesinde de sanatsal gösterinin ‘merkezinde’ seyircinin o gösteriyi

izleme isteği ile sanatçının şöhreti arasında doğrudan bir bağ kurulmaktadır. Bu bilgiyi tamamlayıcı bir yaklaşımla Lotman (1986: 130), özellikle sinemada bir oyuncunun çevresinde yaratılan söylencenin canlandığı kişiden daha az reel olmadığına dikkat çekerek sinema oyuncusunun; belirli bir rolü canlandıran oyuncu ve bir söylence olmak üzere iki kişiliğinden söz eder. Bu açıdan bakıldığında, Büker'in (2003: 159 - 160) ifadesiyle bir  n koşul olarak içinden çıktığı toplumu göz önüne almadan bir yıldı  ele almak mümkün değildir. Çünkü sonuçta, yıldı lar toplumun hayallerinin ve beklentilerinin yansımalarıdır. Raymond Durgnat'ın "Bir ulusun tarihi sinema yıldı ları ile yazılabilir" ifadesini Dyer'den; "Erkeklerin ve kadınların fantezilerinin kanalları ve değişen modanın barometresi olarak kadınlar, erkeklerden çok daha önemli bir rol oynarlar. Filmlerdeki kadınlar yakın geçmiş ile yakın geleceği birbirine bağlayan çift taraflı aynalar gibi, kadınların toplumdaki rollerini yansıtmış, sürdürmüş ve bazı bakımlardan yenilikler sunmuştur" cümlelerini Molly Haskell'dan alıntılanarak aktaran Büker, yıldı  olgusunun kendisini evrensel bulmaktadır. Ancak Türkiye'de, bir sinema oyuncusunun 'yıldı 'a dönüşmesini ülkenin özgül koşullarına bağlı bir gerçeklik olarak görmektedir. Bunun yanı sıra Büker, kuşkusuz Türkiye'de de film yıldı larına değer verilmesinin nedenlerini diğer kültürlerden farklı olmadığını; onların izleyicilere kendileri ile  zde le me olanağı sunarak dolaylı da olsa bir zevk tattırdıklarını belirtmektedir. Dolayısıyla, Türkiye'de yıldı  olgusuna özgü ülke koşullarının, ancak 1960'lı yılların özel koşulları düşünülerek değerlendirilebileceğine vurgu yapmaktadır.

1960'lı yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi ve sosyal ortamın yarattığı  zde le me ile sinema ortamı arasında ko utluk kuran Büker ve Uluyağcı (1993: 24 - 25), 1960'lardan itibaren Türkiye'de bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebileceğini ve ülkenin bu genel koşullarına uygun olarak 1960'larda Türkiye'de yıldı  yağmuru yaşandığını belirtmektedirler. Bu yıllarda, sinemanın kitleleşmesiyle melodramların etkisi artmıştır. Özellikle dönüşüm hikayeleri anlatan ve bu hikayeleri bir a k ile yapılandıran melodramlar, 'yıldı  sistemi' ile paralellik göstermektedir. 1960'larda Türk

halkının sinemada özdeşleşebileceği dördü de başa yarışan kadın yıldız adaylar: Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın'dır. Bu dört kadın yıldız adayın dördünün kişilikleri için de farklı sosyal ve kültürel varsayımlar ve beklentiler inşa edilmektedir. Her biri karakteristik değerleri, özellikleri ya da temsilcisi olarak belirlendikleri / anlaşıldıkları sosyal grupları kişileştirmeye çalışırlar. Dolayısıyla, bu anlayışın bir fonksiyonu olan melodramatik oyunculuk belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Gledhill (1991: 219), melodramatik oyunculuğun geleneğinde, içsel duyguların nesneleşmesinin öneminden ve kişisel bir duygunun genele özgü bir gest ile birleştirilmesinden söz etmektedir. Bu anlamda, melodramlardaki oyunculuk, sadece bir anlatıcı fonksiyonu ve sosyal bir konumun canlandırılması yoluyla değil, aynı zamanda şekillendirilmiş oyunculuk performansıyla da tanımlanmaktadır.

VARSAYIMLAR

1. Türk sinemasında 1960 - 1970 yılları arasında geçerli olan oyunculuk anlayışı abartılı, yapmacık, süslü ve tekdüzedir.
2. Türk Sinemasında gerçekçi-doğalcı oyunculuk bilinçli olarak denenmiştir.
3. Sinema oyunculuğu çözümlemesinde ve değerlendirilmesinde, sinema dilinin anlatım öğeleri tamamlayıcı ve belirleyicidir.
4. Yıldız oyuncular, oyunculuklarıyla metne / filme katkı sağlarlar.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Çalışmanın kapsamını; bir oyunculuk yöntemine dayanarak Türk Sineması'nda belli bir dönemde sergilenen oyunculukta, oyunculuğun doğasını belirleyen öğelerin çözümlenmesi oluşturmaktadır. Bu amaçla, çalışmada çözümlemeye temel olan bir oyunculuk yöntemi ve bu yöntemin sinemaya uyarlanmış ilk örneği çalışmanın kuramsal temelini oluşturması bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Oyunculuk tarihine bakıldığında, çağlar boyunca oyunculukla ilgili pek çok yöntem, model önerildiği ya da yöntem öncesi denilebilecek çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çalışma, oyunculuk yöntemlerinin ilki olan Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Metot" oyunculuğu yöntemleriyle sınırlıdır. Diğer oyunculuk yöntemleri çalışma dışında bırakılmıştır. Çalışmada, Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Metot" oyunculuğu yöntemlerinde savunulan 'gerçekçi - doğalcı oyunculuk' anlayışına uygun olarak bu tez çalışması için "Oyunculuğun Doğası" adlı bir model üretilmiştir.

Çalışmada, "Oyunculuğun Doğası" adlı model ile yapılacak çözümleme, temel olarak oyuncunun belirlenen sahnelerde, belli bir duyguyu ifade ettiği oyunculuğuna odaklanılmıştır. Çözümlemede filmin konusu ve içeriğine ilişkin bağlam çözümlemenin dışında tutulmuştur. Ancak bu durum, oyunculuğu filmde tamamen bağımsız algılandığı anlamına gelmemelidir. Çalışmada, öncelikle oyuncunun canlandıracağı karakterin kişiliğine girmede, 'o' olmada oyunculuğun doğasını belirleyen öğeleri derin gözlem yoluyla görmeye yoğunlaşmıştır.

Bu tez çalışması, temelde, Türk Sineması'nda 1960 - 1970 yılları arasında yapımı gerçekleştirilen melodram türündeki filmlerde oynayan dört kadın yıldız oyuncu (Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın) ile bir erkek yıldızın (Göksel Arsoy) oyunculuklarının çözümlemesi ile sınırlıdır. Bu çözümleme, söz konusu oyuncuların kadın/erkek ilk tanışma sahneleri ile aşk/sevginin ilan edildiği sahnelerdeki oyunculuklarının çözümlemesi ile sınırlıdır. Filmlerde ayrıca, erkek yıldız oyuncu Göksel Arsoy'un, değişik rollerde, değişik rol arkadaşları ile oynadığında, oyunculuğunda bir değişiklik olup olmadığına da bakılacaktır.

Çalışmada Türk Sineması'nda 1960 - 1970 arası dönemin, melodram filmlerin, dört kadın - bir erkek yıldız oyuncunun ve ilk tanışma – aşk/ sevginin ilan edilişi sahnelerindeki oyunculuğun çözümlemesinin seçilme nedenleri şunlardır:

Çalışmanın 1960 – 1970 yılları arası ile sınırlandırılmasının nedeni, melodram filmlerinin hem genel olarak hem de bu dönemde Türk Sineması içinde kapladığı alanın büyüklüğüdür. Buna bağlı olarak Türk Sineması'nda melodram geçerli tür olarak kabul edilmektedir. Melodramların etkisinin yoğun olduğu yıllar, Türk halkının en çok sinemaya gittiği dönem olan 1960'lı yıllardır. Abisel'in (1994: 98) ifadesiyle Türk Sineması'nın “en parlak” dönemidir. Bu dönemde, aşk öyküleri anlatan melodramlar, hem yeni yıldızlar yaratmış hem de yarattığı yıldızlarla seyirci üzerindeki etkisini arttırmıştır. Dolayısıyla bu dönem, aynı zamanda Türk Sineması'nda yıldız olgusunun da belirginleştiği ve ‘yıldız’ statüsüne girmeyen bir oyuncunun baş rolde oynayamayacağı bir dönem olmuştur. Çalışmada yıldız kadınlar olarak Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın'ın ve erkek yıldız Göksel Arsoy'un seçilmesinde ise, dört kadın oyuncunun da 1960'lı yıllarda sinemada tanınmaları ve tipleri, karakteristik özellikleriyle her birisinin ikizi durumunda algılanan ve daha güçlü olan ‘yıldız imgesi’ ile Türk halkının ahlaki ve ideolojik kodları benimsemesinde prototip olarak tanımlanmaları sonucu giderek melodramların ikonu olmaları (Türkan Şoray “sultan, seveda amacı”; Hülya Koçyiğit, “muallime hanım, kentsoylu kadın”; Fatma Girik, “rahat tavırlı mahalle kızı”, Filiz Akın, “Avrupalı, modern, kolejli, romantik”); benzer biçimde aynı dönemde yer alan erkek oyuncular arasında ise sadece Göksel Arsoy'un “altın çocuk” imgesi ile öne çıkması, melodramlarda önem verilen duygusal, yumuşak, romantik aşk sahnelerinde dört kadın yıldız oyuncu ile oynaması ve romantik bir erkek imgesi vermesi belirleyici olmuştur. Ayrıca, melodramların temel niteliği aşk hikayelerini konu edinmeleri olduğu ve çalışmada, aşkın/sevginin ilan edilişi sahnelerine bakılacağı için de melodramlar seçilmiştir. Adanır'ın (1996: 12) ifade ettiği gibi Türkiye'de üretilen binlerce filme hakim olan duygular, melodramları yaratan duygulardır. Dolayısıyla, melodramlarda oluşturulan duygusal evren ve buna bağlı olarak oyunculuk, Türk Sineması için geleneksel bir hal almış, daha sonraki yıllarda önemli ölçüde oyunculuk anlayışında belirleyici olmuştur. Bu nedenle, dönem olarak 1960 - 1970 arası yıllar, sonraki yıllar için bir zemin oluşturması ve

miras bırakması nedeniyle, ayrıca eskiyi anlamadan yeniye belirlemenin doğru olmayacağı düşüncesiyle bu belirleme yapılmıştır.

Eğitimi, gelir düzeyi, sosyal durumu ne olursa olsun bir insanın aşkını/sevgisini içgüdüsel olarak ifade etmesinin biçimi oldukça insanidir ve hemen herkes için eşittir. Duyguların yüze yansıdığı, iç aksiyonun yükseldiği bu sahnelerde, ifadelerdeki hataların (yapay-abartılı) rahat anlaşılabilmesi ve ayıklanabilmesi durumu, bu duygunun gerçekçi, doğal oynanmasını gerekli kılmaktadır. Ayrıca, duygusal yoğunluğun yüksek olduğu aşk sahnelerinde doğal olmak, rolün ruhunu yaşamak ve devam ettirebilmenin zorluğu nedeniyle bu sahneler çözümlenmek üzere seçilmiştir.

Bu tez çalışması, 1960 - 1970 yılları arasında yapımı gerçekleştirilmiş ve yukarıda anlatılan nedenlerle seçilmiş, dört kadın yıldız oyuncunun - Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın - her birisinin çalışmada belirlenen erkek yıldız oyuncu Göksel Arsoy ile ayrı ayrı oynadığı dört film ile sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada, belirlenen sahneleri çözümlenmek üzere tezin danışmanı ile birlikte seçilen filmlerin yıl sıralamasına göre künyeleri şöyledir:

“Akasyalar Açarken” - 1962, Yönetmen: Memduh Ün
Oyuncular: Filiz Akın, Göksel Arsoy

“Küçük Beyefendi” – 1962, Yönetmen: Türker İnanoğlu
Oyuncular: Fatma Girik, Göksel Arsoy

“Kızgın Delikanlı” – 1964, Yönetmen: Ertem Göreç
Oyuncular: Türkan Şoray, Göksel Arsoy

“Yıldızların Altında” – 1965, Yönetmen: Ülkü Erakalın
Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Göksel Arsoy

VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ

Bu çalışma kapsamında, öncelikle oyunculuk konusuyla ilgili kitap, akademik çalışmalar, dergi ve elektronik ortamda (internet) literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, bu alanda çalışan akademisyen, oyuncu ve yönetmenlerle yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Çalışmada, oyunculüğün tarihsel kökenleri, oyunculüğün sanat olarak kabul edilmesinde geçirdiği süreç ve oyunculuk alanındaki yöntem çalışmaları, bu alandaki Türkçe ve İngilizce kaynaklara dayalı olarak, Türkiye’de ve yurtdışında (Türkiye’de Milli Kütüphane, Yüksek Öğretim Kurumu Kütüphanesi, Bilkent, Beykent, Gazi, Üniversitesi Kütüphaneleri ile ABD’de Michigan State University ve İngiltere’de Liverpool Hope University kütüphaneleri) yapılan taramalar ve incelemeler sonucu elde edilmiştir.

Çalışma kapsamına giren döneme ilişkin filmlerle ilgili ayrıntılı bir arşiv taraması yapılmıştır. Bu tarama sonucunda dört kadın yıldız ile dönemin erkek yıldızlarının oynadığı filmlerin listelerinden çalışmada belirlenen erkek yıldız Göksel Arsoy’un dört kadın yıldız ile oynadığı filmler tek tek tespit edilmiştir. Daha sonra, bu filmler arasından yıl kaygısı nedeniyle söz konusu yıllarda çekilen ve tür olarak aşk/sevginin ilan edildiği sahneler içeren melodram filmler olması göz önünde bulundurularak *Akasyalar Açarken*-1962, *Küçük Beyefendi*-1962, *Kızgın Delikanlı*-1964, *Yıldızların Altında*-1965 adlı filmler seçilmiştir.

Çalışmada, 1960 - 1970 yılları arası çekilmiş oyunculuk çözümlemesi yapılmak üzere seçilen filmler (*Akasyalar Açarken*, *Küçük Beyefendi*, *Kızgın Delikanlı*, *Yıldızların Altında*), Kültür Bakanlığı film arşivi, tez danışmanı Prof. Dr. Seçil Büker’in kendi film arşivi, Göksel Arsoy’a ait film yapım şirketi ve Türker İnanoğlu – TÜRVAK arşivinden temin edilmiştir.

Çalışmada çözümlemesi yapılan filmlerin her biri, önce baştan sona kesintisiz iki kez, bir kez de yer yer duraklamalarla izlenerek özetleri

ıkarılmıştır. Daha sonra, filmlerde yer alan ilk tanışma - aşk/sevginin ilanı sahneleri tespit edilmek üzere birkaç kez daha ayrıntılı olarak izlenmiştir. Bu sahnelerin başı ve sonunu da içine alan bölümler, elektronik ortamda (DVD Media Player programında) süreleri belirlenerek tekrar tekrar defalarca izlenmiş, derin gözlem yapılmaya çalışılmıştır. Filmlerde bu sahnelerde sergilenen oyunculukların yöntem kısmında ayrıntılı bir biçimde açıklanan “Oyunculuğun Doğası” adlı modele göre çözümlemesi yapılmıştır.

1. BÖLÜM

OYUNCULUK KURAMI

1. 1. Oyunculuk Sanatının Kuramsal Temelleri

Tiyatronun en temel iki temel ögesinden, sinemanın da anlatım öğelerinden biri olan oyuncululuğun, tarihsel süreç içindeki gelişimi ve bir sanat olarak algılanması bilgisi, gösterim sanatlarının başında gelen tiyatrodan ve daha sonra da sinemada oyuncululuğun çeşitli dönemlerdeki gelişiminin daha iyi anlaşılmasını sağlayamaktadır.

Bilindiği gibi, insanlar duygu ve düşüncelerini önce göstererek çeşitli hareketlerle, daha sonra sesle ve giderek sözlü anlatım yoluna başvurarak anlatma aşamalarından geçmişlerdir. Bu anlamda, insanın doğasında var olan en önemli sezgilerden birisi şüphesiz taklittir. Aristoteles (2001: 16/1448b) de benzer biçimde, sanatı insan doğasından temellenen iki nedene bağlayarak açıklarken, bunlardan birisinin taklit içtepesi olduğunu ve insanlarda doğuştan var olduğunu belirtmiş, insanların bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrıldıklarını ve ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ettiklerini, ikinci olarak da, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma duygusunun insan için karakteristik olduğunu vurgulamıştır.

Anlam bakımından zengin bir işlevi yüklenen oyunun kültürden daha eski olduğunu söyleyen Huizinga (1995:16-20) da, oyuncululuğun bir sanat olarak var olmasından çok önce, oyunculuk sezgisinin var olduğunu belirterek oyunun kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve dolayısıyla, kültürün kaynağının da oynayan insan (*homo ludens*) olduğunu vurgular. Oyunu biçim açısından kısaca özgür, "kurmaca" ve olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, ama yine de oyuncuyu tamamen özümleme yeteneğine sahip bir eylem olarak tanımlar. Oyunun, her tür maddi

çıkar ve yarardan arınmış bir eylem olduğunu belirten Huizinga (1995: 31,48), iki ayrı tanımında oyunu; “... bu eylem; özellikle sınırlandırılmış bir zaman ve mekanda tamamlanmakta, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkilerini doğurmaktadır” ve “Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’ tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” şeklinde tanımlar.

Oyunun işlevini esas olarak iki yönlü gördüğünü söyleyen Huizinga (1995:31); “Oyun, bir şey için mücadeledir veya bir şeyin temsilidir... bu iki işlev, oyunun bir şey için mücadeleyi “temsil” etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek olan mücadele olması anlamında iç içe girebilir. Temsil etmek, etimolojik olarak bir şeyin görülmesini sağlamak kadar güçlü bir anlama sahiptir. Bu işlem, seyircilerin gözleri önüne yerleştirilen doğal bir verinin görülmesine indirgenebilir” der.

Oyunculuk sanatı ortaya çıkmadan önce, oyuncunun üç önemli aşamadan geçtiğini belirten Nutku (1995: 21) da, bunları sırasıyla “içgüdüsel oyuncu”, “rahip oyuncu” (büyücü, şaman, rahip), “ozan oyuncu” olarak tanımlamaktadır.

Tarihte ilk profesyonel oyuncunun İ.Ö. 534 yılında sahneye çıkan hem metin yazarı hem oyunculuk yapan İkraylı Thespis olduğunu belirten tarihçilere göre İkraylı Thespis, Avrupa tiyatrosunun da ilk profesyonel oyuncusudur. Thespis de bir ozan oyuncudur. Özgü (1981: 14-15) ve Nutku (1995: 23-27), Thespis’in aynı zamanda döneminin oyun yazarı, yönetmeni, oyuncusu ve yapımcısı olduğunu da aktarmaktadır.

Yunan uygarlığının başarısı, felsefeye, siyasal yaşama yaklaşımındaki araştırmacı ve sorgulayıcı tavrının yanı sıra, özellikle sanat ve edebiyat alanında da ilk çağda başka hiçbir halkın göstermemiş olduğu bir yaratıcılığa sahip olmasına bağlanmaktadır. Bu anlamda, Antik Çağ Yunan kültürü ve sanatında günümüzde de geçerli olan tragedya, komedy, lirik şiir gibi türler hep bu dönemde ortaya çıkmış ve temelleri de bu dönemde atılarak bütün bir Batı kültürü için model oluşturmışlardır.

Klasik öncesi dönemde ritüelden ayrılmayan Yunan edebiyatında Klasik Dönem, Aiskhylos'un tragedyalarıyla başlar. Daha sonra Sophokles'in insan merkezli tragedyaları ve ardından Euripides'in tanrısal akılcılığın sorgulandığı tragedyaları gelir. Komedyanın kurucusu Aristophanes'in oyunlarında ise ritüelin etkilerinin yanı sıra, tiyatronun hem toplumsal hem de bireysel yergi hedefine yöneltmesiyle bu oyunlar, aydınlanmacı eğilime bağlanır. Farklı öğelerin birliği, bu komedyalara tragedyalarda görülmeyen bir zenginlik ve canlılık kazandırmıştır (Britannica, 1990: 470). Dolayısıyla, bu sonuç oyunculuğun gelişmesinde de etken olmuştur

Oyunculuk sanatına tragedyanın; rol yorumunu, konuşma sanatını, tartımı ve hareket disiplini, komedyanın ise sesin çeşitli tekniklerle kullanılmasını, gövdesel beceriyi, sözsüz oyunu ve mizahı sağladığını vurgulayarak bunların yanı sıra yine de oyunculuk sanatına ilişkin bazı ayrıntıların, ele geçen belge ve kaynakların azlığı nedeniyle ne yazık ki yeterince bilinmemekte olduğunu, ancak günümüze kalan bazı belgelerin bulunduğunu belirten Nutku (1995: 28), bunlar arasında Demerios Phaleros'un (İ.Ö. 354?-283?) güzel konuşma sanatı üzerine yazdığı *De Elocutione*, Platon'un *Ion* (İ.Ö. 309?), Aristoteles'in *Poetika* ile *Retorika* adlı yapıtları ve Julius Pollux'un *Onomastikon* adlı ansiklopedisini çeşitli Antik Yunan kaynaklarının en önemlileri olarak sıralamaktadır.

Oyunculuk sanatı ve oyunculuğun tarihine ilişkin bilgilerden yola çıkılarak, tarihsel süreç içinde oyunculuğun kuramsal gelişimine ve bir sanat

olarak kabul edilmesine katkısı olan çok sayıda düşünür, oyun yazarı, eleştirmen ve oyuncunun varlığından söz edilebilir.

Oyunculuk sanatına ilişkin bilgiler Antik Yunan'dan başlasa da, aslında temel olarak tiyatro ve dolayısıyla oyunculığa ilişkin görüşler daha eskilere dayanmakla birlikte, oyunculuk konusunda eleştiri ve kuramların ileri sürülmesinin büyük tragedya ve komedya eserlerinin yazılmasından sonraya rastladığını belirten Özgü (1981:1), Antik Yunan'da tiyatro ve oyunculukla ilgili görüşlerin belli başlı ortak noktalarını şöyle sıralamaktadır:

- a) Yazılı esere, örneğe bağlı açıklama yapmak. Peşin yargılardan kaçınmak.
- b) Düşünürün kendi fizik ötesi ve ahlak anlayışı ile tutarlı olmak, ona ters düşmemek.
- c) Tiyatroyu ve tümü ile sanatı, hayatın taklidi olarak nitelemek.
- d) Tiyatronun toplum yaşamındaki işlevini dikkate almak.

Bu bilgiler ışığında, Antik Yunan Tiyatrosu ve oyunculuk hakkındaki kuramları Yunan uygarlığının kendine özgü koşullarından doğmuş olan tragedya ve komedyasından soyutlayarak açıklamanın olanaksız olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu anlamda, bu bölümde oyunculukla ilgili yer verilecek kuramları da doğduğu çağın felsefesinden, sanat anlayışından ayrı olarak değerlendirilemeyeceği bir gerçektir. Çünkü o dönemde tiyatro sanatı ve oyunculuk anlayışı, genel olarak sanat anlayışının paralelindedir; bu sanat anlayışı da gerçeğe benzerlik, inandırıcılık, tutarlılık, denge ve uyum üzerinde durmaktadır.

İlk profesyonel oyuncu Thespis' den başlayarak Aiskhylos, Sophokles ve Euripides yazdığı tragedyalarla, komedyanın kurucusu Aristophanes oyunları, Sokrates, Platon ve Aristoteles ise oyunculuk sanatı üzerine düşünceleriyle oyunculüğün gelişmesinde önemli katkılar sağlamışlardır. Özellikle, Euripides, insana yakın oynama ve oyun kişisini yaşama yakın

yansıtma gözlem yapmanın, oyuncuların kendi yaşam deneyimlerinden yararlanarak rollerini işlemenin, oyun yazarının yazdığı oyunun üslubu ve biçimini çok iyi kavramanın ve buna göre oyunu derinlemesine yorumlanmanın ve kendi dönemi içinde en temel ve sürekli düşüncesi olan sahne gerçeğiyle yaşam gerçeğinin birbirinden farklı olduğu (*“Gerçeğe uy, ama tiyatral olanı unutma!”*) bilgisiyle modern psikolojik dramın ve çağdaş oyunculuğun bazı temel ilkelerini binlerce yıl öncesinden tespit etmiştir. Euripides’in oyunculuk sanatına getirdiği bu katkılar, daha sonraları komedyaya oyuncular için de geçerli olmuştur.

Yunan aydınlanmasının kurucusu olan Sokrates’in (İ.Ö. 468-400) düşünceleri, kendi kaleminden hiçbir yazılı belge bırakmadığı için ünlü öğrencisi Platon ve daha sonra da Aristoteles’in yapıtlarından bilinmektedir (Hançerlioğlu, 1977: 81). Yapı sanatının ve plastik sanatların en yetkin örneklerinin verildiği, tragedya ve komedyaya türlerinde büyük oyunların yazıldığı yıllarda yaşayan ünlü Antik Çağ düşünürü Platon (İ. Ö. 427-347), şiir, resim, müzik sanatları üzerine eğitim görmesine karşın Sokrates’ in öğrencisi olup felsefeye bağlanınca sanat hakkındaki görüşleri de felsefi düşünüşündeki gelişime paralel olarak ayrı dönemlerde ayrı özellikler göstermiştir. Platon, Gençlik Dönemi Dialogları’ nda şiiri kutsal bir ürün olarak görmüş, şairlerin bilinçli olarak değil, esin ile yazdıklarını, yaptıkları işin farkında olmadıklarını ileri sürmüştür. Platon ikinci dönemi olan Geçit Dialogları’nda “güzel”in tanımını yapmaya ve “güzel”in ne olmadığını belirlemeye çalışmış, Olgunluk Dialogları’ nda sanatın pratik yararı üzerinde durmuş, pratik yarar dışında sanatın bir değeri olmadığını, gerçeklere hiç yaklaşmadığını söylemiştir. Platon Yaşlılık Dialogları’nda evrenin temelinde yatan matematiksel düzene paralel olarak yine matematiksel bir biçim güzelliği kabul etmiş, doğru orantı ve düzeni güzelliğin ölçüsü olarak değerlendirmiştir. İnsanda güzele karşı duyulan haz duygusunun uyumdan ileri geldiğini belirten Platon’un sanata ilişkin, özellikle tiyatro ve oyunculuk sanatına da uygulanmış olan görüşleri şunlardır:

- a) Şiir sanatı bir esin ürünüdür, bilinçli bir gerçek bilgisi vermez, çelişik durumlara yan yana yer verdiği için bilimsel düşünceye aykırıdır.
- b) Sanat taklittir, görünen gerçeğe ayna tutar, onun için de görünen gerçeğin arkasındaki asal gerçeği, 'idea'lar dünyasını aydınlatamaz, bize doğru bilgi veremez.
- c) Sanat dizginlenmesi gereken duygu ve heyecanları uyarır, kişiyi sağlıklı düşünmekten alıkoyar.

Platon ayrıca, tragedyanın uyandırdığı karmaşık heyecanların ruhsal sağlığa zararlı olduğunu, tragedyanın zevk ve acı arasındaki karşıtlıkla bir gerilim yaratması, tragedyayı seyreden kişinin bir yandan ağlarken bir yandan bundan hoşlanmasının ruhun dinginliğini bozarak akli bulandırdığını, insanda durmadan yeni zevkler arama isteği uyandırdığını da belirtir (Hançerlioğlu, 1977: 70-72 ; Özgü, 1981: 2-11 ; Platon, 2001: 598e, 599a 260 - 261).

Platon için temelde taklide dayalı bir etkinlik olan sanatın, doğadan bir bağımsızlığı ya da doğaya bir üstünlüğü olamaz, tersine bir taklidini gerçekleştirdiği doğaya bağlıdır. Bu nedenle de, bir sanatçı/yazar-oyuncu yaratabilmek sadece doğaya özgüdür. Zaten doğa, tanrısal 'idea'lar dünyasının yansıması olduğuna göre bir şair/yazarın eseri de, bir oyuncunun oyunculuğu da sanatsal değil, tanrısal esinle, tanrısal telkinle yaratılmıştır. Platon, bu görüşünü İon (İ.Ö. 390) adlı eserinde şiir okuyucusu (*rhapsodos*) ile diyalogunda şöyle ifade etmektedir:

Sokrates: ... Çünkü şair, hafif kanatlı kutsal bir şeydir ve esinlenmeden, kendinden geçmeden, akli başından gitmeden yaratamaz. Bu Tanrı vergisini almadıkça hiç kimse mısra kuramaz, kehanette bulunamaz... Bunlar Tanrı'ya yakışır, Tanrı işidir, şair de tanrıların tercümanıdır....Doğru söylemiyor muyum, İon?

İon: Doğru, Sokrates, bu sözlerinle ruhuma işliyorsun. Ben de iyi şairler, bir tanrı vergisiyle tanrıların tercümanı olurlar, sanıyorum.

Sokrates: Siz rhapsodoslar (şiir okuyucusu) da, şairlerin tercümanı değil misiniz?

İon: Hakkın var Sokrates,

İon: Öyleyse siz, tercümanların tercümanısınız.
İon: Doğru (Platon,1989: 19 - 20).

Platon, genel olarak sanata karşı olumsuz bir tavır takınmış olmakla birlikte, sanatı iki yönden olumlu olarak değerlendirmiştir.

1. Sanat varolmayan bir şeyi var etmedir. Güzel olana yönelmek, böylece ölümsüzlüğe kavuşmak isteğinin ürünüdür. Sanatçı güzeli ararken sanat eserini yaratır.

Platon (2006:102-103), *Şölen* adlı eserinde insanların ölümsüzlüğe karşı bir iç isteklerinin olduğunu anlatmıştır. Ölümsüzlüğe erişmenin ancak asal gerçeğe varmakla mümkün olabileceğini, asal gerçeğin özelliğini ise iyi ve güzeli içermesi olarak belirtmiş ve özellikle ruh yoluyla ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen bir kişinin eğitime, erdeme ulaşmaya çalıştığını vurgulamıştır. Platon' a göre bu kişiler, aynı zamanda, dünyadaki güzelliklerle yetinmeyip güzelin kendisini arar ve salt güzelliğe erişen kişi de ölümsüzlüğe ve mutluluğa erişmiş olur.

2. Sanattan insanları eğitmekte yararlanılabilir. Bu eğitim iki çeşittir: 1) Ritim ve uyum ile ruhu etkileyerek iyi ve doğrunun özümlemesine elverişli bir iç gelişim sağlamak. 2) Toplumun ahlak değerlerini yücelterek kişiyi erdem yolunda etkilemek (aktaran Özgü, 1981: 10).

Platon (2001: 267 – 268 / 605, 606, 607, 608), bu görüşünü de *Devlet* adlı eserinde belirgin biçimde savunmaktadır. Toplumda iyi geleneklerin yerleşmesi ve toplum düzeni için akıllı yöneticilerin sanatın toplumu etkileme gücünden yararlanmaları gerektiğini savunmuş, ayrıca gençlerin ve çocukların eğitiminde sanattan yararlanılmasını istemiş, sanata ahlaki değerleri övmek gibi bazı görevler yükleyerek bu görevi yerine getirmeyenlere de sansür konulmasını önermiştir.

Platon'un sanata karşı tutumunun temelinde onun 'idea öğretisi' ile akla ve erdeme dayalı bir devlet düzeni anlayışı yatmaktadır. Platon, 'idea' kavramında doğruluk, iyilik ve güzellik ilkelerini gördüğü için, sanatı da doğru, iyi ve güzellikle ilintisi bağlamında ele almıştır. Sanatsal yaratı, bilinçli bir

aba olmadığı için akla, görünen gerçeği taklitte yetindiği için asal gerçeğe aykırıdır. Sanat heyecanları körüklediği için ruh ve akıl sağlığına da zararlıdır. Platon, güzeli iynin ve ölümsüzlüğün parıltısı saydığı için sanat dürtüsünü, güzele, dolayısıyla ölümsüzlüğü ve mutluluğa erişme isteği ile açıklamıştır. Platon'un sanatın benzetmeciliğini küçümsemesine, heyecansal oluşunu tehlikeli saymasına rağmen, sanattan toplum için pratik bir yarar umması, onun politika ve ahlak alanlarında bir düşünür olmasına bağlanabilir.

Günümüze kadar sürüp gelen birçok düşüncenin ilk biçimlerini ortaya koyan Platon (1943: 267), yukarıda Sokrates ve Ion arasında geçen diyalogda da vurgulandığı gibi, şair/yazar/oyuncunun yaratıcılığını tanrının ilhamına-esine bağlamaktadır. Hocası Sokrates'in, "Oyun yazarının temel hedefini anlamayan kişi oyuncu değildir" ve "...eğer doğuştan güzel konuşma yetisini (oynama yetisini) bir de bilim ve deney ile pekiştirerseniz, tanınmış bir konuşmacı (oyuncu) olabilirsiniz..." sözlerini aktararak kendisi de, oyunculuk sanatının temelde esinlenmeye dayandığını ve bunun da öğrenilecek bir şey olmadığını belirterek, esinlenmenin 'a priori' bilginin, birikimi anımsaması olarak tanımlamıştır. Ancak, esinlenmenin de tek başına oyunculuk sanatını ortaya çıkartmada yeterli olamayacağını, profesyonel bir oyuncunun bir karakterin bilinçaltını ortaya çıkarabilmesi ve bunu oyunuyla inandırıcı yapabilmesinin oyunculuk tekniğine ilişkin bir durum olduğunu vurgulamıştır.

Platon'un ğrencisi ve Antik ağ Yunan düşüncesinin ilk gerçek büyük bilgini Aristoteles' dir. Aristoteles (i.. 384-322), kendisinden önceki bütün felsefeyi toplayıp sistemleştirdikten sonra onları *alet* anlamına gelen (Yunanca organon) doğru düşünme yöntemiyle eleştiren ve kendi sistemini bu eleştirisiyle geliştiren ilk bilimsel yapılı düşünür olmanın yanı sıra, sanat hakkındaki görüşlerini bir bütün içinde sunan ilk düşünürdür (Hançerlioğlu, 1977: 85; zg, 1981: 12). Mimesis deyiminin Aristoteles' de yeni bir anlam kazandığını belirten Tunalı'nın (2004: 106) ifadesiyle, "Sanat ve realite arasındaki uygunluk görüşüne dayanan sanat anlayışı, yani mimesist sanat görüşünü ilk reddeden, hatta parçalayan, 'sanat bir mimestir' diyen bu nl

Grek filozofu olmuştur.” Aristoteles’in *Poetica* (İ.Ö. 360-322) adlı eseri, çeşitli sanatların belli başlı özellikleri bakımından karşılaştırılmasının yapılması, ancak bu sanatlar arasında en çok tragedya ve tragedyanın destandan farklılıkları üzerinde durulmuş olması bakımından özel bir önem taşımaktadır. Aristoteles’in çağının en önemli sanatsal etkinliği olan tragedya üzerinde bu denli durması, daha sonraki yıllarda tiyatro ve oyunculuk sanatının onun *Poetica*’daki görüşlerinden yola çıkılarak incelenmesine neden olmuştur. *Poetica*, tiyatro ve oyunculuk sanatı üzerine yazılmış olan eserlerin en önemlisi olduğundan tragedya ve oyunculuk sanatı üzerine çalışan kuramcılarını etkilemiştir.

Platon ile Aristoteles’in sanatta gerçeğe benzerlik düşünceleri arasında fark bulunmaktadır. Sanatın toplumdaki işlevi ve eğitici görevi konularında da ayrı görüşler ileri sürmüşlerdir. Aristoteles Platon’dan farklı olarak sanatı, kendi benimsediği felsefe sistemi içinde savunmuştur. *Poetica*’da görüşlerini şiir sanatının, özellikle tragedya sanatının zararlı olmayacağı, gerçeğe, mantığa ters düşmeyeceği, sanatsal heyecanların bireyi olumsuz yönde etkilemeyeceği şeklinde ifade etmiştir.

Aristoteles, *Poetica*’da (2001: 11/1447a,1447b) sanatların genel olarak taklit (*mimesis*) olduğunu belirtmiş ve üçe ayırmıştır. Sanatlar, taklit etmede kullandıkları araç bakımından, taklit edilen konu bakımından ve taklit tarzı bakımından ayrılırlar. Araç, sanatın anlatım ortamıdır. Resim sanatının aracı, renk ve şekiller; müzik sanatının aracı, ritim ve harmoni; şiir, anlatım aracı olarak sözü; dans, sadece ritmi kullanır. Tragedya ve komedyaya ise tüm ifade araçlarından yararlanırlar. Onların ifade aracı hem ritim ve harmoni, hem melodi, hem de vezinli sözdür.

Aristoteles (2001:13-14/1448a) sanatları taklit ettikleri konulara göre de ayırmıştır: iyileri taklit edenler, kötülerini taklit edenler. Tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri, komedyaya ise ortalamadan daha kötü karakterleri taklit eder. Aristoteles, anlatım tarzları bakımından ele

alındığında ise, anlatım yolu ile taklit etme ayrımını ortaya koymuştur. Örneğin, destan türünün tarzı anlatımdır. Tragedya ve komedya ise kişileri hareket halinde ve eylem içinde gösterir. Bu anlamda, destan türünün büyük yazarı Homeros ile tragedya türünün büyük yazarı Sophokles'in, araç ve konu bakımından benzeşmekle beraber, anlatım tarzı bakımından farklı olduklarını, ikisinin de üstün kişileri alıp ritim ve ahenkle ilettiklerini, ancak birisinin anlatarak diğerinin göz önünde hareketli olarak canlandırıldığını vurgulamıştır.

Genel olarak Antik Yunan'da sanatın ortak niteliğinin taklit olduğuna inanılmıştır. Taklit sözcüğü yazılı olarak ilk kez Platon tarafından kullanılmıştır. Platon (2001: 260-261/598, 599) taklit sözcüğünü küçültücü olarak kullanmış ve sanatın duyumlarla algılanan gerçeği taklit etmekle asal gerçekten üç kez uzaklaştığını, bir benzetmeci, bir kopyacı olduğunu söylemiştir. Aristoteles'in "taklit" sözcüğüne verdiği anlam Platon'unkinden farklıdır. *Poetica*'nın tüm bölümlerine bakıldığında, taklit (*mimesis*) sözcüğünün yaşamın kopyası anlamında kullanılmadığı görülmektedir.

Buna göre, Aristoteles'in özellikle oyunculuk anlayışına da temel oluşturması bakımından - *Poetica*'nın birinci ve yedinci bölümleri arasında yer alan 1447a-1450b arası bilgilerden bir çıkarsama yapıldığında - tragedya ile gerçek arasında kurduğu bağ oldukça belirleyicidir: Tragedya yaşamı taklit eder, ancak yaşamda olanın genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun olanı ele alır ve onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yansıtır. Kısacası, tragedyanın yaptığı taklit bir benzetmecilik ya da kopyacılık değildir. Platon ve Aristoteles'in taklit sözcüğünü yorumlayışlarındaki bu farklılık, her iki düşünürün de felsefe görüşlerindeki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Sanat eserinin taklit oluşu onun gerçeğe bağlı olduğunu, simgesel ya da hayal ürünü olmadığını belirtir. Sanat eseri, duyumlarla algılanan gerçeklerin sanatçının zihninde meydana getirdiği izlenimleri dile getirirken dış görünüşte benzerliği korur ve böylece insan gerçeğini, dışa yansıması ile

aydınlatmış olur. Bu anlamda Aristoteles (2001: 12/1447a), sanatın taklit konusu olarak *karakter, tutku ve hareket* 'i göstermiştir. Bunlar insanın dış görünüşüne yansılar ile belli olan iç gerçekleridir. Aristoteles, ayrıca *Poetica*'da başka bölümlerde de (1448a,1449,1450, vb.) taklit konusunu “hareket edenler” yani hareket eden insanlar olarak betimler. Burada hareket sözcüğü, insanın dış hareketini olduğu kadar iç hareketini, düşünce ve duygu akımını da içermektedir.

Aristoteles (2001: 43, 1454a), oyun kişisinde aranması gereken nitelikleri sıralarken “uygunluk” üzerinde durmuştur. Bu ifade, kişinin tipine uygun olması anlamında kullanılmaktadır. Genel olarak böyle bir kişinin nasıl davranması gerekiyorsa öyle davranan ya da böyle bir kişide nasıl özellikler bulunuyorsa o özellikleri taşıyan kişi, tipine uygundur. Aristoteles'e göre, “Örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter kadın için hiç de uygun değildir. Çünkü genel olarak böyle bir karaktere (cesaret) kadında alışılmamıştır”.

Bir tragedyada olayların birbirini olasılık ilkesine göre izlediğini, olasılık ilkesinin ise sadece olaylar dizisi için değil, tüm sanat olayları için geçerli olduğu belirten Aristoteles (2001:43-44, 1454a), bu görüşünü oyunculukla ilgili olarak *Poetica*'nın on beşinci bölümünde şöyle ifade etmektedir: “Karakterlerin tasvirinde de hikayenin örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ve olasılık kanunları dikkate alınmalıdır, başka bir deyişle, belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve hareketler zorunlulukla veya olasılıkla doğmalıdır, tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak kovalaması gibi.” Onun bu ifadesine göre, eserde anlatılan gerçekler sağduyumuza uygun gelmelidir. Örneğin, oyun kişilerinde aranan inandırıcılık niteliği, o kişilerin hayatta varolabilecek insanlara benzemesini, bu açıdan sağduyumuza aykırı düşmemesini gerektirir.

Poetica'nın yirmi dördüncü bölümünde eserin konusunda da akla aykırı bir şey bulunmamasını, sağduyuya aykırı gelen her şeyin

ayıklanmasını öğütleyen Aristoteles (2001: 74-75,1460b), öyküde bazı şeyler sağduyuya uygun olduktan sonra olanaksız olup olmamasını önemli bile görmemiştir.

Aristoteles (1954:1404a; 2001: 1456b), oyuncululuğun doğuştan gelen bir yetenek olduğu ve bu yeteneğin sanat olabilmesi için belli bir teknik isteyen güzel konuşma pratiğinin gerekliliği üzerinde de durmuştur. Ayrıca, oyuncunun bir role hazırlanırken amacının, bir aksiyonun ya da oynayacağı karakterin tasarımını yaparak o karakteri tutarlı, inandırıcı ve oyunun içerik-biçimine uygun olarak algılayıp yorumlayabilmesi, işlevsel bir duruma getirerek canlandırması gerektiğine de inanmıştır.

Buraya kadar aktarılanlara göre, Aristoteles, ünlü *Poetica* adlı eserinde tragedya aracılığıyla oyunculuk sanatına ilişkin çok temel özellikler belirlemiştir. Bu özelliklerden biri, evrensellekle çelişmeyen bir gerçeklik anlayışıdır. Bu gerçeklik anlayışı, görünene tıpatıp benzetmeyi de, simgesel ifadeyi de reddetmektedir. Bu gerçeklik anlayışı aynı zamanda gerçeğe aykırı düşmeyen, onun gelişimi doğrultusunda olan bir yetkinliği kapsamaktadır, yani idealist bir yanı vardır. Yaratıcı hayal gücü, olasılık ve doğaya uygunluk yasalarına uyar. Fakat doğanın eksikliklerini gidererek onu aşmayı da amaçlar. Bu gerçek olanın yadsınması değil, onun tamamlanması ve yetkinleştirilmesi demektir. Buna bağlı olarak, bir sanatçı/yazar-oyuncu, gerçekleri taklit ederken öncelikle konusunun gerçeğe uygun olmasına, sonra tipikliğe, genelliğe, evrenselliğe, daha sonra akla, sağ duyuya uygun olmasına, inandırıcı olmasına dikkat etmelidir dolayısıyla, ideal gerçeğe uygunluk gözetilmektedir. Böylece, “taklit” sözcüğü, Platon’un dediği gibi, gerçeğin tıpkı benzerini yapma anlamına değil, gerçeğin tipik, inandırıcı ve ideal biçimde yansıtılması anlamına gelmektedir. Gerçek, yine duyumların algıladığı gerçektir. Fakat bu gerçeğin doğa paralelinde yetkinleştirilmesi mümkündür. Bu da, sanatın ayrıcalığıdır. Aristoteles’de “taklit” sözcüğü sanatın yaratıcılık işlevini de kapsamaktadır. Sanat geçeği taklit ederken onu aşmakta, onu son amacına ulaştırmaktadır.

Düşünce tarihine bakıldığında, Yunan felsefesinin ardından Roma felsefesi gelmektedir. Hançerlioğlu (1977: 103), tarihsel süreçte ‘Yunan Mucizesi’ ni ‘Roma Mucizesi’nin izlediğini belirterek Yunanlıların tarihsel pratiğin teorisini kurduklarını, Romalıların ise Yunan teorisinin pratiğini geliştirdiklerini ifade etmektedir. Benzer biçimde, Roma’da sanata değer verilmesine ve gelir fazlasının sanat ürünleri yapımına harcanmasına karşın, Roma düşüncesinin sanat hakkındaki kuramsal sorunlara ilgi duymadığını doğrulayan Özgü (1981: 47), Roma döneminde sanat hakkındaki yazılarda daha çok sanatın toplumdaki işlevi ve teknik özellikleri üzerinde durulduğunu aktarmaktadır. Aynı zamanda Özgü’ye göre, Roma’da sanatın kendi günlük yaşamın gereksinmesine cevap vermeye çalışmış, pratikteki yararı ile ilgi çekmişse, Roma sanat eleştirisi ve kuramı da sanat hakkında yöntem ve ustalık bilgisine ağırlık vermiştir.

Bu dönemde, tiyatro sanatı dolayısıyla oyunculukla ilgili yazı azdır. Oynanan oyunlar bile, Antik Yunan oyunlarından örnek alınarak yazılmıştır. Bu oyunlar, yüz elli yıl boyunca Roma oyun yazarlarını etkilemiştir. Bu yazarlardan en önemli iki isim Titus M. Plautus (İ.Ö.254-184), bazı güldürülerin önsözlerinde türü ile ilgili pratik açıklamalar yapmış, Caecilius S. Trentius (İ.Ö. 192-159) ise, daha önce Latin yazarlar tarafından ele alınmış konulara el attığı için kendisine yöneltilen eleştirileri yanıtlarken bu arada tiyatroya ilişkin görüşlerini de açıklamıştır. Daha sonraki yıllara gelindiğinde, Yunan felsefesini Romalılara tanıtmış olması bakımından Roma felsefe dilinin babası sayılan ünlü düşünür Marcus T. Cicero (İ.Ö. 106-43) ise, çeşitli yazılarında dram konusunda ilginç görüşler ileri sürmüştür, ancak bunlar derli toplu bir kuram niteliğini taşımamaktadır. Quintillian, Aulus ve Gellius’un Yunan ve Roma oyun yazarlarını değerlendirdikleri, ancak bu yazıların daha çok bazı geçici tanım ve eleştiriler niteliğinde olduğu bilinmektedir. Roma döneminin tiyatro sanatı ve oyunculuğa ilişkin en önemli kuramsal eseri eleştirmen ve deneme yazarı Horatius’un (İ.Ö. 65-8) *Ars Poetica*’sıdır. *Ars Poetica*, Roma döneminden kalan tek tamamlanmış eleştirisi ve kuramsal

nitelik taşıyan eserdir. Bu eser, aynı zamanda dram sanatına karşı Romalı tavrını belirttiği, döneminin sanat anlayışını yansıttığı ve özellikle sonraki yüz yıllarda tiyatro anlayışını etkileyen bir eser olduğu için önemli ve ilginç kabul edilmektedir. İ.Ö. 24-20 yıllarında yazıldığı tahmin edilen “*Epistola ad Pisones*” (Piso’ya Mektup) adlı bu eserin Horatius’un bu baba-oğula dram sanatı hakkında bilgi vermek amacı ile yazdığı düşünülmektedir. Eleştirmenlerin yazın sanatının özelliklerini saptamaya ve yön vermeye çalıştıkları, genç yazarlara öğütler veren yazılar yazdıkları bir dönemde Horatius’un bu ünlü mektubu, yazarlığa özenenlere gerekli uyarılar yapması, yazarlığın önemli bir iş olduğunu hatırlatması bakımından da Roma İmparatorluk döneminin sanata karşı tavrını belirleyen bir belge niteliği taşımaktadır. (Hançerlioğlu, 1977: 104; Özgü, 1981: 47-48; Nutku, 1995: 32-38; Frank, 1956: 35; Sainstbury, 1949: 308; Clark, 1965: 23; Atkins, 1952: 68; Grube, 1956: 238).

Romalıların sanat anlayışlarında, Yunan sanat eserlerini yüceltme ve Yunan sanatına bağlılık görülmektedir. Bu anlamda, Horatius’un *Ars Poetica*’da Aristoteles’in *Poetica*’sından etkilendiği ileri sürülmektedir (Grube, 1956:240). *Ars Poetica*’yı Batı dillerine ilk çevrilen ve Batı tiyatrosunu en çok etkileyen eser olması bakımından önemseyen Özgü (1981: 53) de, Aristoteles’in *Poetica*’sı ile Horatius’un *Ars Poetica*’sını Klasik Batı tiyatro anlayışını yoğurmuş eserler olarak değerlendirmekte ve *Ars Poetica*’nın içerdiği temel görüşlerin başlıklarını şöyle sıralamaktadır:

- . Şair/yazar eğitilmiş, bilgili ve çalışkan olmalıdır,
- . Sanatçılar Yunan sanatından yararlanmalıdırlar,
- . Sanat eseri öncelikle açık, birlikli ve yalın olmalıdır,
- . Anlatımda titizlik,
- . Sözcüklerin seçimi ve düzeni,
- . Koşuk kullanılışı,
- . Oyun konusu seçiminde geleneğe uyma ve kendinden uydurma,
- . Oyun kişilerinin tipine uygun olması,
- . Olay dizisinde baş-orta-son ve başlangıcın önemi,
- . Beş perde kuralı,
- . Bir sahnede en çok üç oyun kişisi,
- . Koronun oyundaki organik yeri,
- . Oynanmaya elverişli olmayan sahneler,
- . Tanrının ancak çok gerekli hallerde sahnede görünmesi,

- . Sanat duygusal olarak etkiler,
- . Tiyatro göze yöneldiği için daha etkindir,
- . Sanat eğitir ve zevk verir.

Horatius, *Ars Poetica*'da sıraladığı bu görüşlerinin her birinin içeriği hakkında ayrıntılı bilgi vermiş ve geçerli olabilmeleri için uyulması gereken koşulları da tek tek açıklamıştır. Horatius'un yukarıda sıralanan görüşleri ışığında bu eseri değerlendirildiğinde; Horatius, *Ars Poetica* ile hem Aristoteles'in ortaya koyduğu kuralları yaymaya çalışmış hem de Romalı yazar ve eleştirmenlerden Yunan sanatının ürünlerini incelemelerini ve onlara öykünmelerini istemiştir. Aristoteles'in eseri çözümlemeye, genel kuralları tanımlamaya ve temelde yatan sanat ilkesini açıklamaya çalışmasına karşın, Horatius, eleştiriye yöneliktir. Bu tavrı ile soyut düşünceden çok günlük gerçeklere yönelik olan Roma tavrını temsil eder. Horatius, temel değerleri arayan değil, kaçınılması gereken kusurları eleştiren, dolayısıyla pratik yarar gözetken bir kişidir. Yazarlardan insanlar arası ilişkilerin düzenlenmesinde, insanın çevreye uyumunda yararlı olacak bir çalışma düzeni ister. Eski Yunan'da olduğu gibi yazarın değerleri denetlemesi, tartışması gereksizdir. Horatius'un bu tavrı Roma sanat anlayışına uygundur. Roma'da sanat sevilmeyle birlikte, toplum güçlerini saptamadaki etkinliğini yitirmiştir. Artık sanat, bir kültür yapıcısı değil, bir kültür anlatıcısıdır. Günlük gerçekleri dile getirir ve günlük yaşama pratik katkıda bulunur. Gerçekçi ve işlevseldir. Gerçekçiliğinde ayrıntıda yaşama benzerlik gözetir. İşlevselliğinde ise eğlendirir ve öğüt verir. Horatius, Aristoteles gibi trajik olanın anlamı ve etkisi üzerinde durmamış, anlatımda ustalığa önem vermiştir. Horatius, en çok sözcük seçimi, koşuk düzenlemesi, parçaların uyumu ve yazarın çalışma yöntemi ile ilgilenmiştir. Bu tavrı ile de, özden çok biçim ve anlatım üzerinde duran sanatta ustalığa ve hünere değer veren Roma eğilimini paylaşmaktadır. Horatius bütünün uyumunu gözetir. Yunan'da olduğu gibi, toplumsal uyumu yaratan özgür birey değil, toplumsal uyuma ayak uyduran bağımlı birey söz konusudur artık. Sanat bu toplumsal gerçeğe ayna tutmaktadır (Aktaran Özgü,1981: 62-63).

Horatius'un *Ars Poetica* adlı eseriyle, genel olarak alana ve Roma sanat anlayışına bir katkı getirmenin yanı sıra, görüşleriyle de Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olduğu bilinmektedir. Çünkü Rönesans eleştirmenleri Aristoteles'den önce Horatius'u tanımışlar, tragedya ile ilgili görüşlerinden özellikle "yarar ve eğlendirme", "yalınlık , açıklık, seçiklik", "beş perde kuralı", "bir sahnede konuşan en çok üç kişi olması", "gerçekleşmesi olanaksız sahneler", "tanrının çok gerekli olmadıkça sahnede görünmemesi" gibi bazı önerilerini klasik kuramcılar ve yazarlar birer kural olarak kabul etmişlerdir.

Romalı yazarlar, Yunan kuramcılarının görüşlerine yeni bir şey katmamışlar ancak, buna karşın sanat eserlerini eleştirerek yazarlara yol göstermeye çalışmışlar, hatalara dikkat çekerek yöntem ve biçim bilgisine ağırlık vermişlerdir. Bu anlamda, hedefleri iyi bir oyunculuk anlayışı sağlamak olan Romalı yazarlardan oyunculuk üzerine ilk eleştirileri yazan kişinin Quintillian olduğu bilinmektedir.

Roma döneminde, oyunculuk sanatı ile ilgili kuram konusunda bilinen en önemli kaynaklar arasında Cicero' nun (İ.Ö. 106-43) kaybolmuş olan *Des Gestu Histrionis*'i ile ele geçen *De Oratore* (Hitabet) ve Quintillian' ın (İ.S. takriben 35-95) *Instituto Oratoria* (Hitabet Kurumu) adlı çalışmaları da sayılmaktadır. Antik Çağ'dan başlayarak Romalı yazarların oyunculuk kuramları üzerinde durduklarını ve oyunculuğun bir sanat olduğu düşüncesinde birleştiklerini Cicero ve Quintillian' ın görüşleriyle aktaran Nutku (1995: 37), Cicero' nun yeteneğin gelişmesi için çok temrin (alıştırma) yapmanın ve çalışmanın gerektiğine inandığını, Quintillian'ın ise "*Doğuştan yetenek yoksa teknik ilkeler hiçbir işe yaramaz. Yeteneği olmayan bir öğrenci istese de bir şey olamaz; bu tıpkı kıraç toprağı sürmeye benzer*" dediğini, aslında her ikisinin de oyunculukta sesin önemine inandıklarını belirterek, Quintillian için oyunculukta üzerinde durulması gereken altı önemli noktayı şöyle sıralamaktadır:

- 2- İfade,
- 3- Konuşma Tekniği,
- 4- Tartım,
- 5- Canlandırma,
- 6- Çevrenin Önemi

Quintillian, ses için şöyle demiştir: “*Ses, bizim için birinci planda yer alır (...) oyuncularla seyirciler arasındaki en önemli iletişim aracıdır (...) bizim kafamızın içindekileri ve çeşitli duygularımızı doğru biçimde yansıtabilecek araçtır*”.

Quintillian için ikinci önemli şey *ifade*’dir. Anlamlı okuma ve konuşma ancak ifadeyle elde edilebilir. Bir oyuncu sese uygun ifadenin ne olacağını bilmeli ve konuşmaya uygun hareketin ifadesini nasıl getireceğini tam olarak çözebilmelidir. Gözlerini, ellerini, bedenini ifadeli bir biçimde kullanmakta ustalaşmalıdır.

Konuşma Tekniği’ne gelince: Quintillian’a göre, oyuncu nerede soluk alıp vereceğini, duygunun nerede başlayıp bittiğini, sesin nerede yükselip alçaltılacağını, her tümceye nasıl renk vereceğini, ne zaman güçlü, ne zaman zayıf bir sesle konuşacağını, bulup çıkartmak zorundadır. Bunun için de, öğrenmeli ve temrin yapmalıdır. Ses değiştirme güzel konuşmanın temel gereğidir.

Oyuncu tek düzelikten kaçınmak için oynayacağı rolün *tartım*’ını hissetmelidir. Tartımın bilincinde olan bir oyuncu konuşmasındaki derin anlamları yakalayabilir.

Bir rolün *canlandırılması* demek “*iç düşüncelerin*” sergilenmesi demektir. Canlandırma, oyuncunun en zorlu işlerinden biridir. Karakterler arasındaki farklardan başka, her karakterin kendi içindeki ayrıntılarını ortaya çıkartmak için çok dikkatli bir gözlem gerekir.

Quintillian, *Çevrenin Önemi*’ne ise şu şöyle değinir: “Bir oyuncunun yalnızca ne ve nasıl söylediği yeterli değildir, o sözlerin hangi çevre ve durum içinde söylendiği de büyük önem taşır. Oyuncu kendine şu soruları sormalıdır: *Ne? Nasıl? Nerede?* Çünkü bir karakterin doğru dürüst, anlamlı bir biçimde canlandırılabilmesi için o konuşmanın yalnızca kim tarafından değil, aynı zamanda *hangi durum, ne zaman ve nerede* yapıldığını da düşünmek gerekir”.

Roma döneminde oyunculuk sanatına görüşleriyle kuramsal katkılar getiren isimlerin özellikle üzerinde durdukları noktalar şunlardır : Cicero’ ya göre, duygular seyirciye bir teknik yoluyla değil, duyguların kendi itkisiyle iletilmelidir. Oyuncu, belli duyguları iletebilmek için önce kendi duymalıdır. Tıpkı Horatius’un dediği gibi, (...) “ Beni ağlatmak istiyorsan eğer, önce üzüntünü inandırıcı bir biçimde ifade et!” (...) Romalıların, oyunculuk sanatına kazandırdıkları önemli bir nokta; oyunculuğun görsel-işitsel bir sanat olduğu gerçeğidir. Bununla ilgili olarak, seyircinin oyuncunun jestlerinden etkilendiği gerçeğinden hareketle, oyuncunun görülmesinin de en az dinlenmesi kadar etkili olduğuna inanmışlardır. Örneğin Quintillian’a göre, jest de ses gibi beynin sinyallerine baş eğmelidir ve oyuncular ellerini boş yere, anlamsız bir

biçimde değil, bir şeyler ifade etmek için kullanmalıdırlar. Ancak gereğinden fazla jestin, oyunculuğu bozacağıнын farkındaydılar. Cicero da, Quintillian da oyunculuk sanatı konusunda, zaman zaman çağdaş, zaman zaman sezgisel pek çok düşünceler önemişlerdir. Özellikle Quintillian'ın, sezgisel yönünün çok güçlü olduğu ve bir çok doğru saptamaları olan ilk önemli kuramcılardan olduğu bilinmektedir (Aktaran Nutku, 1995: 37-38).

Roma döneminde sanat felsefesinin, Yunan sanat felsefesinden farklı olarak varlığın asal nedeni ve insanın evrenle ilişkisi üzerinde değil, insanın bu dünyadaki yaşam biçimi üzerinde durulmuş olması gibi tiyatro ve oyunculuk sanatında da soyut kuramlardan çok, somut eserin ya da sergilenen oyunculuğun eleştirisine yönelmiş oldukları görülmektedir.

Roma döneminin sonunda, oyunculuk eyleminin yapma bir durum olduğu, oyuncunun ne gerçekten ağladığı ne de güldüğü, ama sanatıyla bizi ağladığına ya da güldüğüne inandırdığı; bizim de bile bile bu durumdan etkilenmemize bağlı olarak, bir oyuncunun oynadığı sırada rolünün duygusal ayrıntılarını duyumsaması gerektiği tartışmaları başlar. Dolayısıyla, bir aktör, oynadığı kişinin kimliğine mi bürünmeli, yoksa o olduğunun bilincinde olarak mı oynamalıdır? Bu konudaki tartışmalara cevaplar verilmesi, XVIII. yüzyıla kadar sürmüştür.

Rönesans düşüncesiyle başlayan insan merkezli, insan kişiliğini, hayatı sorgulayan, araştıran yazarlarla amatörlükten profesyonel oyunculığa geçiş, oyunculuğun toplumsal ve eğitsel yanının dolayısıyla iyi oyuncunun önemsenmesi ve oyunculuk eğitiminin önem kazanmasıyla giderek oyunculuk üzerine kuramsal düşüncelerin başladığı böylece, kuramsal açıdan ilk temellerin atıldığı görülmektedir.

Oyunculuk konusunda, kendilerinden önceki düşünürler gibi çok kafa yormuş, çok deneyim sahibi ve önemli eserler veren; Somi, Saint-Albine, baba ve oğul Riccobini, Diderot, Dr. Hill gibi isimlerin her biri oyunculuğun

öncelikle bir sanat olduğunu kabul etmişlerdir. Pek çok kuralın dikkate alınarak çok alıştırma yapmanın, dolayısıyla eğitimin önemini ve oyunculuğun bir bilim olduğunu, bunun için de yöntem olarak ele alınması gerekliliğini savunmuşlardır. Oyunculuk alanında çalışmalarda bulunmuş, oyunculuk yöntem ve kuramlarının temellerinin atılmasını sağlayan yukarıda anılan bazı isimlerin saptama ve görüşlerini oyunculuk yöntem ve kuramlarına geçmeden önce hatırlamak yararlı olacaktır;

Leon di Somi de, *Dialoghi in materia di rappresentazione scensch* (Sahne İşleri Üzerine Diyaloglar) adlı 1556-1565 tarihleri arasında yazdığı denemesinde, iyi oyuncunun, iyi oyundan daha çok önemsenmesi gerektiği ve oyunculuk konusunda kesin kurallar olmadığı görüşlerinden yola çıkarak benzer biçimde, oyunculuğun doğuştan varolan bir yetenek olduğu , ancak bu yeteneğin geliştirilmez, eğitilmezse körleşebileceğini, bunun için de oyunculukta eğitimin zorunlu olduğunu savunmuştur. Oyuncunun görevinin, seyirciyi sahnede gördüğüne inandırmaktır, böylece seyirci sahnede olup bitenin sadece bir yazar tarafından yazılmış bir öykü değil, aynı zamanda, izlediklerinin gerçek olaylar olduğu izlenimini edinmelidir görüşüyle de yanılısamanın (illüzyonun) önemini vurgulamıştır. Somi de tıpkı Quintillian gibi, oyunculuk yeteneğinin geliştirilmesi için oyuncunun ses, söyleyiş (diksiyon), belirgin konuşma (artikülasyon), mimik ve hareket bakımından eğitilmesini gerekli bulmuştur.

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde, P. Reymond de Sainte-Albine'nin oyunculuk sanatı üzerine sistematik olarak 1747'de yazdığı ve ilk kez kuramsal bir temele dayanan *Le Comedien* (Oyuncu) adlı denemesinde “*Sympathetic Imagination*” / “Sempatik İmgelem” (duyarlık) kuramı, eleştirel bir temele oturtulmaktadır. Sainte-Albine bu denemesinde, oyuncularda bulunmasını gerekli gördüğü nitelikleri; *kavrayış, duyarlık, dinamizm ve alımlı bir figür* olarak sıralayarak bu nitelikleri tek tek açıklamıştır. Sainte-Albine'nin denemesinde yer verdiği bu niteliklerle Aristoteles'in üzerinde durduğu *algılama-anlama yetisi ve tasarım gücü* ile Sainte-Albine'nin *kavrayış ve*

duyarlık nitelikleri ve bunlara bağılı olarak oyuncunun oynayacağı karaktere çalışırken kendisini o kişi olarak tasarlaması bilgileri örtüşmektedir. Benzer biçimde, Sainte-Albine, oyunculuk sanatında bir oyuncu adayının sahne üzerindeki canlandırmada hangi gerçeklerin yattığını görmesi gerektiğini vurgulayarak sahnedeki oyun ve kişilerin yaşamın sanatsal bir yansıması olduğu bilgisiyle hem Somi' nin de üzerinde durduğu yanılsamayı (illüzyon) vurgulamış, hem de oyuncunun hangi sahneyi ve karakteri oynarsa oynasın, içinde bulunduğu durum ve koşulları iyi araştırarak o sahneye ve karaktere uygun olanı sağlaması gerektiğini belirtmiştir. Sainte-Albine bu bilgisiyle, yıllar önce Sofokles'in oyuncuların canlandırdıkları karakterleri doğru bir biçimde ortaya çıkarmaları için dikkatli çalışmaları gerektiğini istemesi ve Aristoteles'in *karakter yapımının doğruluğu* adıyla üzerinde durduğu niteliğin önemini bir kez daha dile getirmiştir.

Sainte-Albine, sahnede doğru aksiyonu bulmayla ilgili olarak da, oyuncunun görünenin değil, görünenin ardında gizli olan anlamları yakalaması gerektiğini, sahnede hiçbir şey söylemeden durmanın ya da sessizliğin de sözler kadar önemli bir aksiyon olduğunu bilmesi gerektiğini belirtmiştir. Böylece, yıllar sonra oyunculuk yöntemleri/kuramları üzerine çalışan Stanislavski'nin "iç monolog" kavramı adıyla açıkladığı bilginin temelini de atmıştır. Sainte-Albine, "doğal oyunculuk" üzerinde durmuş ve "doğal ve doğru", "becerikli ve duyarlı" olmak gerektiğini vurgulayarak oyuncunun sadece doğayı taklit eden değil, aynı zamanda yaratıcı bir sanatçı olduğunu anlatmıştır.

Tarihte ilk profesyonel oyuncu İkraylı Thespis (İ.Ö. 534) dönemindeki korolardan başlayarak oyunculuk sanatında konuşma ve sesin doğru kullanımı, hep özel bir önem taşımıştır. Profesyonel oyunculüğün aşamalarında yer verilen (Bkz. 5.aşama sayfa:43) oyuncuların katıldıkları ödüllü yarışmalarda güzel konuşmanın en önemli değerlendirme puanı olarak kabul edilmesinden sonra Platon, Aristoteles, Quantillian, Leon di Somi gibi Sainte-Albine de, konuşma ve sesin kullanımına önem vermiş, ünlü

denemesinde 'doğru konuşma' ve 'doğru konuşmayı zedeleyen engeller' başlıkları altında bu konuya ayrıntılı bir biçimde yer vermiştir.

On sekizinci yüzyılda oyunculuk sanatı üzerine çalışmaları nedeniyle anılması gereken iki isim de Luigi Riccobini ve oğlu Francesco Riccobini' dir. Oyunculukta eğitimin gerekliliğine inanan Luigi Riccobini, bu konuda iki temel görüşü savunmuştur: Birincisi, ham yeteneğin tek başına yeterli olmadığı, oyuncu olmak isteyenlerin mutlaka çalışmaları gerektiğidir. İkincisi ise, doğru duyumsamadır. L.Riccobini, doğru duyumsamayla bağlantılı olarak yüz ifadesinin oyuncunun duygularını iletmede önemine dikkat çekmiş, doğallığın dışında sanatsal ifadenin gerekli olduğunu da savunmuştur. L. Riccobini, oyuncu doğru duyumsamayla oynadığı takdirde, sesin, doğru konuşmanın, sahnedeki görsel anlatımın dolayısıyla tüm oyunun konuyla uyum sağlayacak bir bütünlükle sahneleneceğini vurgulamıştır.

Oğul Francesco Riccobini de, oyunculuk sanatına önemli katkılar getiren çalışmasında, oyuncunun her zaman doğayı taklit etmesini ve sahnede doğal bir duyguyu aktarırken oynadığının bilincinde olarak oynaması gerektiğini savunmuştur. F. Riccobini de hem babası L. Riccobini gibi doğallığı savunmuş ve doğaya bağlılığı önemsemiş hem de tıpkı Aristoteles'in *Güçlü ve Temiz Bir Ses, Karakter Yapımının Doğruluğu, İnanıdırıcı Doğal Bir Esneklikle Sağlanan Tasarım Gücü, Algılama-Anlama Yetisi, Somi'nin Ses, Söyleyiş (Diksiyon), Belirgin Konuşma (Artikülasyon), Mimik ve Hareket* ve Sainte-Albine'nin *Kavrayış, Duyarlık, Dinamizm ve Alımlı Bir Figür* olarak sıraladıkları bir oyuncuda bulunması gerekli nitelikler ya da yeteneğin geliştirilmesi için eğitilmesi gerekli niteliklere, 1750'de yayımladığı *L' Art du Theatre* (Tiyatro Sanatı) adlı çalışmasının en önemli bölümleri arasında benzer biçimde *Hareket, İfade, Deklamasyon, Tempo, Algılama, Ses ve Tonlama* başlıklarıyla yer vermiştir. F.Riccobini de, Somi ve Sainte-Albine gibi oyuncunun ancak oyuna katacağı yetkin bir yanılsama yoluyla seyircinin karşı duramayacağı bir izlenim yaratılabileceğini düşünmüştür.

“Akıl ve Araştırma Çağı” ya da “Aydınlanma Çağı” olarak da ifade edilen on sekizinci yüzyılın hem bilimsel alanlardaki kuramsal tespitleri hem de sanat alanına katkılarıyla bilinen en önemli isimlerinden birisi de Denis Diderot’ dur. Denis Diderot (1713-1784), 1830 yılında yayımlanan *Paradoxe sur le comédien* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) adlı ünlü denemesinde, oyuncu duyarlı bir insan mıdır? Rolünü duyarak mı oynar, yoksa duyarlılığından sıyrılmış, kafasında yarattığı ideal bir modeli bilinçle canlandırmaya çalışan usta bir taklitçi midir? sorularını diyaloglarla ve sürükleyici bir üslup içinde incelemektedir. Diderot, Quintillian ve Cicero döneminde başlayan, bir oyuncunun oynadığı sırada rolün duygusal ayrıntılarını duyumsaması gerektiği tartışmalarına son verecek olan ve temel olarak oyunculuk yöntemi geliştirmeye yönelik görüşlerini şu sözleriyle ortaya koymaktadır:

“...gerçek bir duygu değil midir bunları meydana getiren, umutsuzluk değil midir bunları ilham eden? Kesinlikle değildir; ve bunun ispatı, bunların ölçülü olmaları, bir deklamasyon sisteminin parçası olmalarıdır; bir çeyrek tonun yirmide biri kadar daha pes ya da daha tiz olduklar takdirde, falsolu hale gelmeleridir; bir birlik yasasına uymalarıdır; armonide olduğu gibi, hazırlanmış ve düzenlenmiş bulunmalarıdır; bu feryatlar, gerekli bütün şartları, ancak uzun bir araştırma ve inceleme ile yerine getirirler; bir problemin çözülmesine yardımcı olurlar; doğru bir şekilde koparılabilmeleri için belki yüz kere prova edilirler ve tekrar tekrar yapılan bu provalara rağmen bazen yine de falsolu çıkarlar.

- “Ağlıyorsun, Zaire” ya da

- “Oraya geleceksin, kızım”

demeden önce, aktör uzun uzun kendi kendini dinlemiştir; hatta, sizi heyecana düşürdüğü anda bile yine kendini dinlemektedir; ve onun bütün ustalığı, sizin sandığınız gibi değil, fakat hissetmenin dış belirtilerini sizi yanıltacak kadar dakiklik ve titizlikle ortaya koymasındadır. Acısının haykırıışları kulağında önceden yer etmiştir. Umutsuzluğunun jestleri ezberlenmiş ve ayna karşısında hazırlanmıştır. Mendilini çıkaracağı ya da göz yaşlarının akacağı anı tam tamına bilir; kesin olarak, filan kelimeyi ya da falan heceyi söylerken olacaktır bu iş, ne daha erken, ne de daha geç. Bu ses titreşimi, bu yarım kalmış kelimeler, bu boşuk ya da uzatılmış heceler, organların bu titreyişi, dizlerin bu sallanışı, bu kendinden geçişler bu coşup taşmalar sırf taklittir, ezberlenmiş bir derstir, yüzün o acıklı ifadeleri ise yüce bir maymunluktur. Aktör bu derse çalıştıktan sonra, onun anısını uzun zaman muhafaza eder, oyun sırasında onu bilincinde hazır tutar ve böylece tam bir zihin serbestliği elde etmiş olur ve başka işlerde olduğu gibi, yalnızca bedeni bir güç sarf eder. Artık komedyaya ya da tragedyaya sona ermiş, aktörün sesi kısalmıştır, ...

(...) Aktör bitkindir, sizlerse hüznün içinde kalmışsınızdır; çünkü o hiçbir şey hissetmeden çırpınıp durmuş, sizlerse hiç çırpınmadan hissetmişsinizdir. Böyle olmasaydı, en yürekler acısı hal, oyuncunun hali olurdu; fakat oyuncu, rolünü oynadığı kişi değildir; o sadece o kişiyi-rolünü oynar, hem de o kadar iyi oynar ki, kendisini, o kişi sanırsınız; bu yanılgıya yalnızca siz düşersiniz; o kendinin o kişi olmadığını çok iyi bilir.” (Diderot, 1996: 25-27).

Diderot’un yukarıda anlattığı bilgiler, ana hatlarıyla onun oyunculuk ilkelerine-yöntemlerine ilişkin hemen hemen bütün düşüncelerini kapsamaktadır. Diderot’un *Paradoxe sur le comedien* adlı eserinde yer alan görüşleriyle ilgili olarak Sennett (1996: 146), Diderot’un oyunculuk ya da rol yapma eyleminin, retorik ve metnin içeriği arasındaki bağlantıyı kopararak ritüelden ayrılmış bir drama kuramı oluşturduğunu; neyin canlandırılacağından bağımsız olarak canlandırmanın kendi içinde ve kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kavrayan kuramcı olduğunu belirterek, canlandırmanın ‘işaretleri’ nin metne ilişkin ‘işaretler’ olmadığını Diderot’un şu sözleriyle hatırlatmaktadır:

“Eğer aktör, can ve gönülden duyarlı olursa, aynı rolü aynı hararet ve aynı başarıyla iki kere nasıl oynayabilir? İlk temsilde gayet hararetle oynar, ama üçüncüsünde artık yorulur ve buz gibi soğuklaşır...” ve bir başka yerde de
 “... ilk temsilden son temsile kadar hep aynı güçte ve aynı mükemmellikte olan bu hayal oyunu sizce duyarlılığın eseri olabilir mi?” (Diderot, 1996: 20, 89).

Diderot, bir duygunun, bir ifadenin bir kereden fazla nasıl sunulabileceğini sorgular ve bir duygunun, ancak onu irdeleyen kişinin (oyuncunun) söz konusu duygunun özsel biçimini tanımlar hale geldiğinde, bir kereden fazla iletebileceği yanıtını bulur. Buradaki öz, rastlantısal olanın oyuncu tarafından çıkarılması anlamındadır. Bunun için de, ancak yapılacak çalışmalarla bir duygunun esas karakterine ulaşılabilir. Şüphesiz bir oyuncu, ilettiği duyguları seyircilerin duyacağı gibi duymamaktadır, ancak oyuncunun kendisi de duygusuz değildir. Bu anlamda Diderot, çoğunlukla yanlış anlaşılmıştır. Oysa, şüphesiz oyuncunun da jestlere ilişkin duyguları vardır, ancak seyirci karşısına çıktığında, daha önce bu duyguyu provalarda

yaşayan oyuncudaki duygu, bu jestlerin seyircide uyandırdığı duygulardan farklılaşmıştır artık. İşte, Diderot'un anlatmaya çalıştığı bir duygunun, bir ifadenin devamlılığının ya da tekrar edilebilirliğinin tek yolu, bu türden tamamlayıcı jestler ve ses oynamalarıdır. Oyunculuk söz konusu olduğunda bir jestin amacı, zamanın neden olacağı kaybı önlemektir. Diderot bunu şu sözleriyle ifade etmektedir:

“...Hem siz bana gerçek bir şeyden söz ediyorsunuz bense size bir taklitten söz ediyorum. Siz bana doğanın geçici bir anından söz ediyorsunuz, bense size, tasarlanmış, uzun uzun düşünülmüş, kendi ilerleyişleri ve süresi olan bir sanat eserinden söz ediyorum...”
(Diderot, 1996: 34).

Felsefe Tarihinin “Aydınlanma Çağı” adını verdiği XVIII. yüzyılın büyük Fransız düşünürü Diderot, “Evrendeki bütün olguların özü *bir*’ dir” ifadesiyle düşüncelerini özetleyen özdekçi anlayışını duyumculukla temellendirmektedir (Hançerlioğlu, 1977: 241). Benzer biçimde Diderot’un *Paradoxe sur le comédien* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) adlı çalışmasının özü ya da teması, onun şu sözlerinde yer almaktadır: “Aşırı duyarlılık zayıf aktörler meydana getirir; zayıf duyarlılık ortaya bir sürü kötü aktörler çıkarır; duyarlılığın hiç mi hiç bulunmaması ise yüce aktörlerin yetişmesini mümkün kılar.” (Diderot, 1996: 27).

Aktör bir metni canlandırmak için o metnin içeriğine katılmak zorunda olmadığı gibi, sanatında da o içerik egemen değildir. Örneğin, iyi bir aktör kötü bir oyunda bile çok başarılı oyunculuk sergileyebilir. Bunun nedeni ifadenin doğasında yatmaktadır: İletilecek duygular üzerinde ciddi bir çalışma yapmaksızın, onları göstermek için muhakeme ya da muhasebe yapmaksızın, herhangi bir ifade bir kereden fazla canlandırılmaz (Strasberg, 1957: 25). Aslında Diderot’un burada savunduğu görüş, sahne tekniğinden çok daha fazlasını içermektedir. Çünkü ona göre, duyguların ifadesinde metinde olanı sahne için yeniden kurgulamak esastır. Dolayısıyla, kurgusal olanın doğaya üstünlüğünü anlatmak için sorduğu bir soruyu kendisi yanıtlar:

“... Aktörün gözyaşları beyninden iner; duygulu insanın gözyaşları ise yüreğinden fışkırır...(…) Trajik bir olayın yol açtığı gözyaşları ile patetik (dokunaklı) bir öykünün yol açtığı gözyaşları arasındaki farkı hiç düşündünüz mü? Güzel bir şey dinlerken kafa yavaş yavaş bulanır, bağır yanar ve göz yaşları akmaya başlar. Oysa, trajik bir kaza karşısında algı, duygu ve heyecan birbirine karışır; bir an içinde bağır yanar, bir feryat kopar akıl baştan gider ve göz yaşları akmaya başlar; bu göz yaşları kendiliğinden, apansız gelir; diğerleriyse getirilmiştir. Doğal ve hakiki bir beklenmedik tiyatro olayının belagate dayanan bir sahneye üstünlüğü işte buradadır; sahnenin bekleterek yaptığı şeyi, o, bir anda meydana getirir; ama, burada o sanıyı yaratmak güçtür; yanlış, kötü bir çıkış onu mahveder. Ses tonları hareketlerden daha iyi taklit edilir fakat hareketler daha şiddetle etkiler. İşte, istisnası olduğunu sanmadığım yasanın temeli, düşümü sözde değil, bir aksiyonla çözmektir, yoksa yapılan şey soğuk kaçır.” (Diderot, 1996: 28).

Dolayısıyla, ona göre kendi göz yaşlarına inanan, rolünü duygularına bağlı kalarak yapan bir aktör, tutarlı rol yapamaz. Diderot (1996: 104 - 105), çalışmasının bir başka yerinde de benzer biçimde, yazarın yazdığı oyunun kurgusunun da dışına çıkılabileceğini, oyuncunun kendi yaratıcılığını kullanması bakımından gerekli bir özerklik gibi görmekte ve bu durumu 'sağ duyu' olarak nitelendirmektedir:

“...üç tane model vardır: doğanın insanı, yazarın insanı, aktörün insanı. Doğanın insanı, yazarın insanından, yazarın insanı da büyük komedyenin insanından daha küçüktür; en büyüğü en abartılmışı büyük komedyenin insanıdır. İşte, bu komedyenin insanı, yazarın insanının omuzlarına çıkar ve sazdan büyük bir mankenin içine yerleşerek bunun ruhu olur; ve bu sazdan mankeni, artık kendi eserini tanıyamaz olan yazarı bile ürkütecek şekilde hareket ettirir... (...) Görüyorsunuz ya, doğayı, hem de güzelini, hakikati çok yakından taklit etmeye dahi cevaz yok; dışına çıkmamız gereken bazı sınırlar var. – Peki bu sınırları kim koymuş? – Bir yeteneğin, başka bir yeteneğe zarar vermesini istemeyen sağ duyu. Bazen aktörün kendini yazar uğruna feda etmesi gerekir...” .

Diderot'un diyaloglarında mesajlarını sürekli örneklemelerle aktarmasının oyunculuk açısından hayati gerçeği hatırlatması bakımından önemli olduğunu vurgulayan Karaboğa (2005: 36), aslında Diderot'un bu düşüncüyü hareket noktası olarak dile getirdiği şeyin onun estetik tavrı olduğunu yine Diderot'un sözleriyle aktarır:

“...duyarlı olmak başka şey, duymak başka şeydir. Biri ruh işidir, öbürü akıl ve muhakeme. İnsan bir şeyi kuvvetle duyar da duygusunu dile getiremez; ya da, yalnızken, bir toplulukta, ocak başında, okurken, oynarken, birkaç dinleyici karşısında dile getirir de tiyatrodaki işe yarayacak şekilde yapamaz bunu. Duyarlılık, ruh, heyecan dediğimiz şeyle tiyatrodaki bir iki tiradı güzelce sunmak mümkündür, ama gerisini berbat etmek de mukadderdir. Büyük bir rolü bütün genişliğiyle **kavramak**, onda gölge ve ışığa, yumuşağa ve zayıfa dikkatle **çeki düzen vermek**, sakın ve heyecanlı yerlerinde **aynı gücü göstermek**, detaylarda değişik, fakat bütünde **ahenkli ve tek olmak** ve sırasında yazarların herzelerini bile kurtaracak yücelikte **istikrarlı bir inşaat sistemi edinmek** gerekir. Buysa, heyecana kapılmayan bir kafanın, derin bir muhakemenin, ince bir zevkin, zahmetli bir çalışmanın, uzun bir tecrübenin ve öyle herkeste bulunmayan sağlam bir belleğin işidir.” (Diderot, 1996: 99).

Diderot’un önerdiği estetik tavrı anlamak için Karaboğa’nın (2005: 36 - 38) yukarıda özellikle altını çizerek vurguladığı kavramlara yine Diderot’dan örnek açıklamalar eşliğinde tek tek bakıldığında:

i) Kavramak: Diderot için bir role yaklaşmak, hislerle değil, bilinçli bir anlamlandırma çabasıyla yürüyecek bir etkinliktir. Bir rolün, yazarı tarafından inceliklerle belirtilmiş bile olsa, sahneden sahneye değişen ruh hallerini kavramak için, oyuncu gündelik gözlemlerinden, o role dair kuramsal çalışmasından ve kişisel entelektüel birikiminden yola çıkar. Kavrama süreci, bir analiz süreci olarak işler ve sonunda rolün fiziksel ve ruhsal özellikleri, bir ressamın eskizlerinde olduğu gibi ortaya çıkar. Diderot bunu oyuncunun modeli olarak adlandırır. Bu model gerçekliğe ya da yazarın sözlerine bire bir bağlantılı olarak biçimlenmez, içinde oyuncunun hayalgücünden birçok şey barındırır. Bu nedenle de, yazarın modeli, sanatsal açıdan oyuncunun yaratıcı fantezisine bağlı olarak yepyeni ve kendine özgü bir yapıt düzeyine dönüştürülebildiği takdirde gerçek ideal bir modelden söz edilebilir. Oyuncu sahne üstü prova sürecinde oluşturduğu modele uygun ses vurgularını ve jestleri belirleyecek ve bunu da Diderot’un kendi sözleriyle, “... en iyi şekilde tasarlanmış bir ideal modele göre, bu dış belirtileri en iyi şekilde kavramak ve en mükemmel şekilde sunmak” için yapacaktır.

ii) Çekidüzen vermek: Bu süreç yalnızca provayı önceleyen çalışmanın değil, asıl olarak provanın bir parçasıdır. Zihinle tespit edilmiş rol sahne üstünde bir müzik aletinin akordu eşliğinde olduğu gibi, istenen sesleri elde etmek üzere biçimlenmesini içerir. Oyuncu nerede ne yapacağını belirleyip bulduklarını belediğine yerleştirir. Bu süreç başarıyla tamamlandığı takdirde, gerek provalar sırasında, gerekse sahne üstü icrası sırasında, oyuncu “kendi kendisini duyabilir, kendisini görebilir, kendi kendisini tartabilir ve uyandıracak izlenimleri kollayabilir.”

iii) Aynı gücü göstermek: Oyunun yapısında olduğu gibi rolün gelişiminde de belirli doruk noktaları olabilir, (...) Oyuncunun dikkatini yalnızca doruk anlarına değil, rolün sahne üstünde bulunduğu her ana konsantre etmesi gerekir. Diderot’ya göre oynadığı rolün ancak belli

anlarında kendini gösterebilen bir oyuncu “tasavvur edilebilecek en dengesiz, en dar görüşlü, en beceriksiz” oyuncu olacaktır.

iv) Ahenkli ve tek olmak: Rolün oyun içerisinde farklılık gösteren ruh hallerine uygun düzenlenmiş kavrama ve çekidüzen çalışması esnasında, parça parça tasarlanan bölümlerin arasında bir denge kurularak, izleyende bütünsel bir imge, rol kişinin yaşayan bir imgesini bırakmak gerekir. Oyuncunun yaratımı, çeşitli anlarda uyandırdığı estetik zevkin ötesinde izleyende tutarlılık izlenimi de oluşturabilmelidir. Diderot’a göre provaların amacı, “aktörlerin değişik yetenekleri arasında, yekpare bir genel aksiyon sağlayacak tarzda bir denge kurmaktır; ve aktörlerden birinin gururu böyle bir dengeyi kabule yanaşmazsa, daima bütünün mükemmelliği ve sizin zevkiniz aleyhine olur...”

v) İstikrarlı bir inşaat sistemi edinmek: Rolün her sahneye çıkarılışında aynı güçte sergilenebilmesi için oyuncunun icrasını rastlantıya bırakmayacak bir yöntem geliştirebilmesi gerekir. Diderot için önemli olan, bir duygunun bir defaya mahsus uyarılması değil, tekrar edilebilir ve her istendiğinde ortaya çıkarılabilir olmasıdır.

Diderot, (1996: 16-17), ‘doğa vergisini’ kesinlikle yadsımadığını: “İnsanoğluna kişiliğinin meziyetlerini, yüzü, sesi, muhakeme gücünü ve inceliğini veren doğadır. Doğa vergisi ise, ancak büyük modelleri incelemek, insan ruhunu öğrenmek, görgü, sürekli çalışma, deneyim ve tiyatro alışkanlığıyla mükemmelleşir.” sözleriyle ifade eder. Sadece ‘doğa vergisi’ ile yetinen bir oyuncunun çoğu kez kötü, ancak bazen mükemmel olabileceğini, hangi janrda olursa olsun, şaşmaz bir orta hallilikten sakınılması gerektiğini vurgular. Bununla birlikte, iyi bir oyuncunun yetişmesinin ‘doğa vergisi’ bir durum olmadığına ilişkin olarak şu soruları sorar:

“...Sahnede hiçbir şey doğada olduğu gibi cereyan etmediğine ve manzum tiyatro eserlerinin hepsi de belli bir ilkeler sistemine göre vücuda getirildiğine göre, sanat olmadan doğa nasıl olur da büyük bir aktör yetiştirebilir? Madem ki, en açık ve en yerli yerinde söz söyleyen, en enerjik bir yazarda bile, kelimeler bir düşüncenin, bir duygunun, bir fikrin ancak yaklaşık birer işareti; değerini hareketin, jestin, ses tonunun, yüzün, gözlerin, belli bir durumun tamamlandığı birer işaretler ve başka bir şey olamazlar, öyleyse nasıl olur da bir rol iki ayrı aktör tarafından aynı tarzda oynanır? ” (Diderot, 1996: 17).

Diderot’a (1994: 341) göre sanat, “... sıradan durumların en fantastik unsurlarla ve fantastik unsurların da en sıradan durumlarla karışımında yatar”. Sanatsal etkinliği doğadan bağımsız ya da üstün görmeyen, tersine sanatı doğrudan doğaya bağımlı algılayan Platon ve sanatı doğadan ayırıştırarak yorumlayan Aristoteles, oyuncuyu Diderot kadar bir eserin yazarından,

metninden bağımsız tanımlamamışlardır. Diderot ise, oyunculuk sanatında Platon ve Aristoteles'ten farklı olarak oyuncuya, aklıyla, gündelik hayata yönelik gözlem yeteneğiyle sağ duyusunu ön planda tutması gereken bir sorumluluk yüklemektedir.

Platon'un oyunculuk sanatının esinlenmeye dayandığını savunduğu gibi benzer biçimde yıllar sonra Diderot da, oyunculukta sanatsal yaratış aşamalarını anlatırken özellikle imgelemi harekete geçiren en önemli adımın esinleme anı olduğunu belirtmiştir. Buna bağlı olarak Doolittle (1949: 15) da, Diderot'un sanatsal yaratımını üç aşamalı bir işlem olarak aktarmaktadır: Birinci aşamada coşku uyandırılmaktadır, ikinci aşamada coşku imgelemi harekete geçirir ki bu aşama işlemin en önemli adımı olan esinlenme anıdır. Sonuncu aşamada ise, tekniği denetleyen akıl, imgeleri düzenler ve herkesin anlayabileceği fiziksel geçekleştirmeye götürür.

Diderot, bir oyuncunun sahnenin gerektirdiği gibi oynamasını anlatırken, daha önce Somi, Sainte-Albine ve F. Riccobini'nin değindiği yanılsamanın önemine de dikkat çekmiştir. Bunu, oyuncunun bir duyguyu ancak yanılsadığında yapabileceği, çünkü yanılsamada denetim ve tasarımın var olduğu bilgisiyle açıklamaktadır. Diderot, esinlenme ve tasarımla ilgili olarak, oyuncunun oynayacağı rol için esinlenmesinin sahnede değil, oyuna hazırlık aşamasında olması gerektiğini belirtmiştir. Tasarım konusunda ise, tıpkı Aristoteles'in oyuncunun bir role hazırlanırken amacının aksiyonun tasarlanması ve tasarım yeteneğinin geliştirilmesini oyunculuk sanatının önemli bir kuralı olarak görmesi gibi Diderot da, oyuncunun duygularını aklıyla tasarlaması, denetlemesi ve düzenlemesi gerektiğine inanmıştır.

Dönemin tanınmış oyuncularından ünlü aktris Mlle. Clarion ve İngiliz aktör Garrick'in oyunlarına dayanan gözlemler yapan Diderot'un doğalcı bir düşünür olarak sanat ile doğa arasındaki farkları ayrıştırarak bulduğunu belirten Nutku (1995: 112), onu iyi oyuncunun doğanın yalnızca duygusal

taklitçisi olmadığı, zeki bir yaratıcı olabileceği, olması gerektiği sonucuna vardığını da vurgulamaktadır.

Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks adlı çalışmasında Karaboğa (2005: 25, 41), Diderot'un oyunculukta, sahnedeki duyarlılık ve soğukkanlılık hallerini hayattan verdiği örneklerle besleyen anlatımını, giderek insandan insana iletişimin en doğru yönteminin de hislere bağlı kalmaksızın kurulabilecek, soğukkanlı ve duyguların temsiline dayalı bir iletişim olduğu sonucuna ulaştığını vurgulamaktadır. Toplumsal hayatta iletişim kurarken bile kendi duygularından yola çıkmanın zararlı etkisine inanmasından kaynaklanan Diderot'un bu endişesinin altında yatan, aynı zamanda yapay, tasarlanmış ve tekrar edilebilir duygusal ifadelerle iletişim kurmanın anlık, tepkisel ve rastlantısal duygularla iletişim kurmaya üstünlüğüdür. Başka bir deyişle, kurgunun doğaya üstünlüğü kastedilmektedir.

Diderot, oyunculuk sanatında sağduyuyla oynamak; kendisi gibi olmakla başka bir kimliğin duygularını ifadelendirmek arasındaki ilişkiye yönelik incelikli tespitleriyle, hem oyuncululuğu bağımsız sanatsal bir disiplin olarak algılamış ve oyuncululuğa ilişkin temel ilkeleri ortaya koymuştur hem de içinde yaşadığı Aydınlanma Çağı'nın etkisiyle düşünsel anlamda insan ilişkilerinde sağlıklı-etkili iletişim kurmaya yönelik önemli tespitlerde bulunmuştur. Böylece, Diderot'un oyunculuk sanatı yöntem ve kuramlarına ilişkin günümüzde de geçerliliğini koruyan düşünceleri, kendisinden sonra geleceklere yol göstermiş hatta öncü olmuştur. Bu anlamda, Diderot'un oyunculuk sanatı ile ilgili düşüncelerine ilk sahip çıkan, Nutku'nun (1995: 114), deyimiyle "evlat edinmiş" olan ve Diderot'un düşüncelerini doğrulayarak oyunculuk yöntem ve kuramlarını oluşturma sürecine ilk adımı atan, oyuncu yönetmen, 'yöntem adamı', Konstantin A. Stanislavski'dir (1863 - 1938).

On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında, oyunculuk tarihi ve klasik oyunculukla ilgili önemli bilgiler içermesi bakımından Charles Gildon'un *The Life of*

Mr. Thomas Betterton (Thomas Betterton'un Yaşamı) adlı 1710 yılında yayımlanan kitabı, 'doğayı dikkate almak' üzerine odaklanmış önemli bir çalışmadır. Ünlü aktör Thomas Betterton'a adanan bu kitap, C. Gildon' un oyunculuk sanatını belli kurallar üzerinden anlatarak bir oyunculuk sistemi kurmayı amaçlaması ve Diderot'un düşünceleriyle benzerlik taşıması bakımından da ayrı önem taşımaktadır.

Gildon' un, *Thomas Betterton'un Yaşamı* adlı kitabının özgün baskısından Nutku' nun (1995: 121) aktardığına göre, bu çalışmada yer alan oyunculuk ilkelerinin bir çoğunu Quintillian' dan yararlanan Fransız yazarlardan aldığını kitabının başında belirten yazar Gildon, oyuncu Betterton yoluyla oyunculukta söyleyiş ve jestlere ilişkin Fransızlara ait önemli belgeleri de kaynak olarak sunmaktadır.

Gildon, aksiyonu doğru ve inandırıcı kurmak isteyen bir oyuncunun öncelikle doğayı incelemesini önermiştir. Oyuncunun, doğanın tek yol gösterici olduğu ve doğanın çağrısına kulak vermesi halinde bakış ve jestlerini doğru yerleştirebileceğini anlatarak, doğaya ilişkin her türlü görünümü iyi gözlemlemesi gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, oyuncuların aksiyon estetiğini incelemelerini, konuşmada doğal olma ve alıştırma yapmanın ve iyi bir hayal gücüyle çalışmanın kendilerini geliştirecek olan oyunculuk sanatını daha iyi anlamaları için gerekli görmüştür.

Hem doğayı dikkate alan, hem de gündelik hayata ilişkin gözlem yeteneğinin yanı sıra, oyuncunun oyunculuğunda yalnızca doğaya dayanmaması, kendisini geliştirecek sanatı iyi anlaması, bunun için diğer sanat dallarını da incelemesi, zengin bir hayal gücü, duygu - tutku denetimi, dolayısıyla sanatın belli yargı kurallarına gereksinimi olduğunu bilmesi; buna bağlı olarak, aksiyon estetiğini önemseyerek jest sanatının konuşma sanatından daha zor ve etkileyici olduğunu savunan Gildon'un bu görüşleri, Diderot'un kurmaya çalıştığı temel oyunculuk ilkeleriyle benzerlikler göstermektedir. Özellikle Diderot'un, oyuncunun aklıyla yeteneğini

birleştirerek doğayı taklitten çok, doğanın tamamlayıcısı yönündeki estetik anlayış ve oyuncuya tanıdığı özgürlük anlayışı ile oyunculuk sanatını yorumlaması bire bir örtüşmektedir.

Diderot'un 'doğalcı düşünür' olarak tanınması gibi, oyunculukta "doğalcı yöntem" i benimseyen ve yayan önemli bir sanatçı da İngiliz oyuncu, David Garrick (1717-1779)' dir. İyi bir oyuncu olarak tanınan D. Garrick, oyunculuk sanatına en büyük katkısını kendi oyunculuğunda rnekleyerek göstermiştir.

Garrick, oyunculuğunda doğal ve doğru oynamanın yanı sıra, oyunun gerektirdiği durumlara dikkati odaklayarak anlık güdülere önem vermiştir. Gerektiğinde spontanlığa da yer vermeyi onaylayan Garrick, her şeyin doğal olması, oyuncunun oynadığı rolü kendi duyarlılığıyla ve deneyimiyle tekrar tekrar gözden geçirdikten sonra yorumlamasının doğru olacağını kendi oyunlarında sergileyerek, oyunculukta çok çalışmaya, eğitime ve iyi hazırlanmaya önem verdiğini de göstermiştir (Downer, 1943: 1023; aktaran Achrer, 1957: 180).

Oyunculuk hayatı boyunca, çok farklı rolleri başarıyla sergilemiş olmasıyla da tanınan Garrick, iyi oyuncuyla büyük oyuncu arasındaki farkı tanımlarken, yetenek ve sağduyunun yanı sıra, büyük oyuncunun oynadığı her bir rolde kendi kimliğinin ötesine geçerek, oynayacağı karakterin duygularını gerçekleştirmesi gerektiğini savunur. Bununla ilgili olarak Diderot (1996: 46) da, *Paradoxe sur le comedien* (Aktörlük zerine Aykırı Düşünceler) adlı çalışmasına ilişkin bilgileri oluştururken, gözlemlediği ve oyunculuğunu onayladığı iki ünlü oyuncudan birisi olan D. Garrick'in oyunculukta çok çeşitli karakterlere / tiplere girebilme başarısını şu sözlerle ifade eder:

"...sırf kendisini görmek bile bir İngiltere seyahatini yapmaya değer olan bu ünlü adamdan, örneğin, kk bir Pastacı ırağı sahnesini oynamasını isteyin, size onu oynar; hemen arkasından Hamlet' ten bir sahne isteyin, onu da oynar; reklerinin yere düşmesine ağlamaya hazır olduğu kadar, gözleriyle havada bir hançerin yolunu izlemeye de

hazırdır. İnsan istediği zaman gülüp, istediği zaman ağlayabilir mi? İnsan bir Garrick olduğu ya da olmadığı ölçüde, gülmenin ya da ağlamanın çok ya da az sadık, çok ya da az aldatıcı taklidini yapabilir.”

Garrick'in oyunculuk sanatına ilişkin ilke ve yöntemlerin önem ve gerekliliğine inanması ve bunları hem uygulayarak hayata geçirmeye çalışması hem de yaygınlaşmasını sağlamaya yönelik çabalarıyla oyunculuk sanatının kuramsal temellerinin atılmasına oyunculuğuyla katkı getirmesine, örneğine pek rastlanmayan bir çaba olarak değerlendirilmesi bakımından bu bölümde yer verilmiştir.

Dr. John Hill (1716-1775), oyunculuk sanatına ilişkin görüşlerini, Sainte-Albine'nin Le Comedien (Oyuncu) adlı denemesini İngilizce'ye çevirmenin yanı sıra çalışmanın bazı yerlerini çıkartıp oyunculukla ilgili kendi görüşlerini ekleyerek 1755'te yılında *The Actor* adını verdiği yeni bir çalışmada anlatmıştır. Kendi çağının en üretken yazarı olarak tanınan Hill, kitaba yetkin bir oyuncuyu biçimlendirmek için kuralların ve sanatın gerekliliğini anlatmakla başlar. Hill' in bu çalışmasında, oyunculuğun bir bilim olarak ele alınması gerektiğini, oyunculukta yetenek kadar kurallar, yöntem ve dolayısıyla, eğitimin gerekliliğini ön gördüğü ifadeleri şöyledir:

“Oyunluk bir bilimdir, onun için de bilimsel olarak ele alınmalıdır. Sahnede doğal olduğuna inanıp bu bilimsel çalışmayı yapmadan başarılı olduğuna inananlar, bilsinler ki kendilerini aldatıyorlar. (...) Büyük bir yeteneğin yetkin bir oyuncu olabilmesi için kuralla yöntemin rehberliğine gereksinimi vardır. (...) Yüzlerce kişi kendi doğal yeteneklerini nasıl kullanacaklarını bilir; ancak bu yetenekleri doğru kullanıp kullanmadığını anlayabilmek için kurallar gereklidir ve ancak onlarla tamamlanmış bir oyuncu ortaya çıkabilir.” (Aktaran Nutku, 1995: 126).

Aynı zamanda, Aristoteles'ten başlayarak kendisinden öncekiler gibi Hill de, oyuncunun algılama, duyumsama ve dinamizme gereksinimi olduğunu vurgulamıştır. Çünkü Hill'e göre bütün bunlar, beraberinde oyuncu için gerekli olan hareketli bir imgelem gücü ve hızlı düşünme yetisi de içermektedir.

On sekizinci yüzyıl Almanya'sında, oyunculuk konusunda anılacak kuramcı isimler arasında Ekhof ve Lessing, oyunculukta özellikle duygu denetimine önem vermişlerdir. Duyguların her zaman aktörün denetiminde olması gerektiğini ve bunun ancak teknikle sağlanabileceğini belirtmişlerdir. Sainte-Albine'nin oyunculukla ilgili görüşlerinden çok yararlanan Ekhof ve Lessing, oyuncululuğun çalışma ve eğitimle geliştirileceğine inanmışlardır.

Tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Hans Konrad Ekhof (1720 - 1778), 1753'te meslektaşları ile kurduğu "Oyuncular Akademisi" nde yaptığı düzenli toplantılarda, oyunculuk sanatına ilişkin sorunlar üzerine tartışarak oyuncu ve yönetmenliğinin yanı sıra bu çabalarıyla da, hem Alman tiyatro geleneğinin oluşturulmasında önemli rol oynamıştır, hem de Alman Tiyatrosu'nun ilk kuramcılarından birisi olarak anılmaktadır. Özellikle daha özgür ve daha doğal bir oyunculuk tarzının gelişmesinde de önemli katkısı olan Ekhof, dram sanatı ve oyuncululuğa duyduğu saygıyı şöyle dile getirmektedir: "Çoğu kimsenin sandığı gibi oyunculuk öyle kolay bir iş değil (...) Dramatik sanat, doğayı sanatsal biçimde kopya eder ve onun o kadar yakınına gelir ki, bu benzerlik gerçeklikle elde edilir (...)" Ekhof, oyunculukta ustalaşmak için, canlı bir imgelemi, yorgunluk tanımayan uygulamaları ve asla boş olmaması gereken çalışmaları gerekli görmüştür (Ana Britannica, 1990, c. 8: 58; Nutku, 1995: 132).

Benzer biçimde, Ekhof'un oyuncululuğun "... sahne üzerinde görkemli bir biçimde gezinip uyaklı dizeleri sel gibi akıtmak ya da – komedyadaki gibi – saçma sapan tuhafliklar yapmak olmadığını, (...) Dram Sanatını değerli ve ilginç yapan cevherin, insanları, onların duygularını, acılarını ve değişen ruh durumlarını söz ve hareketlerle yansılamak..." olarak anladığını Karl Mantzius'un *A History of Theatrical Art, The Great Actors of Eighteenth Century* adlı kitabından aktaran Nutku (1995: 131) da, bu nedenle onun çalışma ve gözlemle oyuncululuğunu geliştirerek 'esnek ve doğal bir üslup' edindiğini ifade etmektedir.

XVIII. yüzyıl aydınlanmasının erdemini, bir perdelik *Philotas* trajedisi ile anlatan ünlü Alman ozanı Gotthold E. Lessing (1729 - 1781), aynı zamanda Alman trajedisinin de babası sayılmaktadır. Onun “...kendini çoğunluğun yararına harcamak erdemi güçlendirmektir” ifadesiyle, ülkesine ve Alman toplumuna gösterdiği hassasiyeti, oyunculuk sanatında da bu çerçevede sürdürmesi dikkat çekmektedir (Hançerlioğlu, 1977: 254 - 255). Lessing, 1750’de Riccobini’nin *L’ Art du Theatre* (Tiyatro Sanatı) ve 1754’de Sainte-Albine’nin *Le Comedien* (Oyuncu) adlı oyunculuk üzerine denemelerini, Almanca’ya kazandırarak, oyunculuk alanına çeviri ve yazılarıyla da katkı getirmiştir. Lessing, duygularını teknikle denetlemesi bakımından yazılarında Ekhof’u model olarak belirlemiştir. Çünkü Diderot gibi Ekhof da, oyunculukta duyguların egemen olmasının ya da aşırı duygusallığın oyuncuda düşünme yolunu kapatacağı, dolayısıyla uyum, ifade ve ölçüyü kaybedeceğini bilmektedir. Bununla ilgili olarak, Ekhof, oyuncunun doğal, ancak akılcı bir yöntemle karakter tasarımı yapmasını önermiştir ve: “Aktör, gerçekten duygulanmamalı, ama bunu sanatıyla seyirciye iletebilmelidir.” (Aktaran Kjerbühl-Petersen, 1935: 185, 192).

Almanya’da oyunculuk konusunda tanınmış bir diğer isim de Engel’dir. *Mimik Üzerine Düşünceler* adlı 1785-86 arası yayımlanan çalışmasında Engel, oyuncunun doğayı gözlemlemesini ve sanatının hedefini ve tasarımı yine doğanın güzel, doğru örneklerden öğrenerek yapmasını önerir. Engel’in oyuncu için söylediği “...aktör, iyi bir yazarın sözcükleri seçmede gösterdiği titizliği, aynı şekilde kendi jestlerinde gösterme inceliğine erişmiş olmalıdır (...)” sözlerini, kaynağın kendisinden aktaran Nutku (1995:133), oyuncuya doğayı gözlemek için her fırsatı kullanmasını istemesinin yanı sıra Engel’in yanılsama konusunda, tıpatıp bir doğa taklidi yerine, kendi özelliklerine uygun bir hedef seçmelerini önerdiğini belirtir.

XVIII. yüzyıl Almanya’sında Wolfgang von Goethe (1749-1832) de, Lessing gibi gelişen düşünce zinciri içinde insanın öz kaynağının erdem olduğuna inanarak düşünsel anlamda gerçeğe varmak üzere yola çıkmıştır.

XIX. yüzyıl ve hatta XX. yüzyılın başlarına kadar Alman oyunculuğunu yönlendiren Goethe'nin daha çok “sanatsal” bir oyunculuk anlayışı benimseyen oyunculuk ilkeleri uzun süre geçerliliğini koruması bakımından önem taşımaktadır.

Goethe, oyun yazma, yönetme ve oyunculuk dersleri vermenin yanı sıra, oyuncu olarak sahneye de çıkmıştır. Önceleri oyuncuları sanatsal bir bütünün parçaları olarak gören Goethe, daha sonra oyunculuğun bir karakterin imgeleme dayanarak yeniden yaratılması süreci olduğunu benimsemiş, ilerleyen yıllarda ise hem gerçekçilik anlayışı ile de yaratıcı bir oyunculuk sanatı olabileceğine, hem de daha sonra doğalcılığın sanatı öldüreceğine ilişkin bir görüşe inanmıştır. Bu karara Schiller ile birlikte inanan Goethe, doğalcı yaklaşımın ideal güzelliği öldürdüğünü ve doğaya bağlı gerçekleştirilen oyunculuğun sınırlı olacağını, böylece bir oyuncunun duyumsaması ve kişileştirmesinin doğallığa bağlı olmaması gerektiğini düşünmüş ve oyunculuğu biçimsel kalıplara sürüklemiştir. İyi oyuncu olmanın doğallık, sezgi ve gerçeğe aynen benzemenin dışında farklı bir şey olduğunu düşünen Goethe, oyunculukta seyircinin de beğenerek onaylayacağı tek şeyin, güzellik, biçim ve düşünce estetiğinin ortaya çıkarılması olabileceğine inanmıştır. Ona göre oyunculuğun her şeyden önce güzel olması gerekmektedir. Goethe bunu: “*Erst schön, dann wahr!*” (Önce güzellik, sonra gerçek) sözleriyle ifade etmiştir. İyi oyuncudan sadece gerçek hayattaki davranışların ve duyguların taklidinin üstünde, zeka ve doğanın özelliklerini evrensel bir senteze ulaştırmasını, hem imgesel, hem de simgesel olmasını istemiştir. Bu çerçevede, Goethe'nin temel olarak iyi bir oyunculuk için öngördüğü hedefin yer yer Diderot'un oyunculuk anlayışıyla örtüştüğü gözlenebilir (Hançerlioğlu,1977: 285; Aktaran Kjerbühl-Petersen,1935: 184; Wellek, 1955: 150; Bruford, 1950: 310; Nutku,1995: 141-143).

Buraya kadar, tarihsel süreç içinde her biri kendi dönemini temsil eden ve uygulamaları ya da eserleriyle oyunculuk sanatının kuramsal temellerine somut bir katkı getirdiğine inanılan düşünürlere ve onların çalışmalarına yer

verilmiştir. Bu anlamda, dönemsel uyum bakımından On dokuzuncu yüzyılda, Nietzsche'nin dram - oyunculuk sanatının en temel iki özelliğine getirdiği farklı bakış açısı, oyunculuk sanatında ilkeler ve yöntem kurmaya ilişkin çabalara düşünsel anlamda önemli katkılar getirmiştir.

Diyalektik dünya görüşünün, düşünsel felsefenin büyük temsilcisi Alman düşünür Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), düşünen insanı-gerçek insanı, zamanı kendi içinde yenen, üstün usa kendi özünde bakmayı bilen, aklıyla yaratan, geliştiren, üreten bir varlık olarak görmüştür. İnsanın bu üstün yetenekleri, uygarlığın bütünü içinde Nietzsche'nin kendi deyimiyle "üstinsan" olmasını sağlayan verim odaklarıdır. Nietzsche, özgün adı "*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*" (Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu) ve Türkçe'ye "Tragedyanın Doğuşu" olarak çevrilen eserinde, temel olarak tragedya/dram/oyunculuk sanatının kaynağını müzikle bağdaştırarak bu iki sanat arasında içsel bir bağlantının bulunduğunu vurgulamaktadır. Nietzsche, kendi düşünsel kimliğini sergileyen tavrında olduğu gibi, benzer biçimde tragedyanın da, insan varlığının derinlerine inen ve müziğin de desteğiyle oradan - ruhsal alemden - sesler getiren bir uygulama niteliğini taşıdığını anlatmaktadır. Nietzsche'nin bu yaklaşımı, sanatı kavrayışında, başka bir deyişle sanat ile doğa arasında kurduğu bağ ile yakından ilintilidir. Nietzsche, kişiyi, doğa olaylarının sürekli akışında eylemde bulunan bir öz, evreni bütün devinimlerin, kımıldamaların, yaratmaların içinde bitmeyen atılımlardan oluşmuş bir erk yumağı olarak algılamaktadır. Sanat ise, böyle bir evrenin, sıradan insanları aşan yaratma olayıdır. Nietzsche'ye göre düşüncenin, sanatın, yaratmanın ana kaynağı, temel kucağı doğadır, bizi çevreleyen, besleyen, bir bakıma bize eylemler içinde yol gösteren varlıktır. Böyle bir kimse (gerçek) insan, doğa ile kendi arasındaki kesin, gerçek derin bağlantıyı da bilir, öğrenir. Nietzsche'nin düşünce evreninde kişi, doğaya özünden açılır ve bu açılma kişiyle doğa arasındaki bütünleşmeden kaynaklanır. Bu bütünleşmenin, birliğin ilmiği ancak 'üstinsan' dadır. Bu 'üstinsan', ne durumda olursa olsun, bitmeyen bir kavrayış, tükenmeyen bir

yaratış eylemi içindedir (Hançerlioğlu, 1977: 352 - 353; Eyuboğlu, 1988: 40 - 42; Nietzsche, 2002: 210).

Bu bilgiler bize, oyunculuk sanatının Antik Çağ' da Aristoteles'le başlayan On sekizinci yüzyılda Diderot'a, hatta On dokuzuncu yüzyıla kadar gelen süreçte, oyunculukta kurulmak istenen yöntem ve ilkelere ilişkin sorgulamalarda en çok üzerinde durulan; 'doğayı gözlemek', 'doğacı yaklaşım', 'doğal oyunculuk' gibi kavramları hatırlatmaktadır. Oyunculuk sanatında sözü edilen süreçte giderek her bir düşünürde daha belirginleşen, zenginleşen, vazgeçilmezliği anlaşılan oyunculuk ilke ve yöntemlerinin temellerini oluşturacak tespitlerin yanı sıra, On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Nietzsche, kendine özgü bakış açısıyla, dram-oyunculuk sanatının zaten içinde barındırdığı karşıtlığın bağını adeta her şeyin karşıtından ötürü anlamlı olduğuna ilişkin düşünsel yapıyı hem felsefi/düşünsel hem de sanatsal anlamda kuran bir yaklaşım geliştirmiştir. Nietzsche bu yaklaşımını, tragedya sanatının da temelinde, doğa-sanat, nesnel-ruhsal olanın bağlarını kurarak açıklamaktadır.

Oyun oynamaktan ya da oynanan bir oyunun izlenmesinden zevk alınır. Bu işin eğlenceli bir yanının olması nedeniyle hatta öyle ki, dünyevi olandan uzaklaşarak bilincimizin bizde yarattığı endişelerden kurtularak bir tür özgürleşmenin hazzı yaşanır. İşte bu özgürleşmenin evrenini, sanatın sürekli gelişimini biri dış biçime dayanan Apollon'ca, diğeri ise dış biçime dayanmayan, ruha hitap eden Dionysos'ca olan iki yönlülük içerdiğini aktaran Nietzsche (2002: 49-54), drama ya da oyun sanatının kaynağı ve aynı zamanda simgesel tanrıları sayılan Dionysos ve Apollon'un etkisini Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde sırasıyla şöyle anlatmaktadır:

"Dionysos'ca olmanın büyüü altında, yalnızca kişi kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunu içinde sevince kapılarak birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi birbirleriyle kaynaşır. Seve seve döker ortaya bolluklarını doğa ... (...) Bir düşünülün Beethoven' ın Sevinç' inin (Freude) resme dönüştürülmesi, onun düş gücüyle

milyonlarca insanın kendinden geçip toz duman içinde kalışı. İşte Dionysos'ca olana da ancak böyle yaklaşılabilir. Her tutsak bir özgür kişidir şimdi, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar ortadan, insanlar arasında 'kötü alışkanlık', sıkıntı kalmaz artık, istekler aydınlığa kavuşur. (...) İnsan kendini yüksek bir topluluğun üyesi olarak koyar ortaya, türkü söyler, oynar. Unutur artık yürümeyi de konuşmayı da, düşer yollara oynayarak yükselmek için göklere doğru. Davranışlarından anlaşılır büyülenmişliği, hayvanlar konuşur gibidir, toprak süt verir, bal akıtır, doğaüstü bir anlam çıkar insandan. İnsan kendini Tanrı sanır, geçer kendinden yükselir düşte dolaştığını gördüğü tanrılar gibi. Burada kişi sanatçı değildir, bir sanat yapıtı olmuştur artık, bütün doğanın bir sanat gücüdür, temel Bir' in en yüce kıvancına ulaşmak için kendinden geçişin gözlemcisi önünde açılır, gelişir. Soylu toprak yontulur burada, insanın, Dioysos'ca olan evren sanatçısının çekiç vuruşları altında tunçtan gizlerin çağrısı çınlar: "Milyonlar çöküyor gidiyor musunuz? Seziyor musun yaratıcıyı, evren?"

Görselliğin/görünümün, tasarımın, aydınlatmanın yarattığı derin estetik bilincin, dış biçime dayanan başka bir deyişle, biçimsel disiplinle gerçekleştirilen ve Apollon'ca olan diğer yönü de şöyle anlatılmaktadır:

"... Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir tanrıdır. Kökü, bütün 'görünen olaylara' değin inen Apollon bir ışık tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur. Ayrıca onarıcı, yardım edici doğanın düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilinci, sanatların ve doğruyu söyleyen yetinin yerine geçen bir benzeridir. Bir düş görünümünü aşamayan şu incecik çizgi bile, Apollon'un görünümü içinde, yanılığa yol açmaz, yoksa güçsüz bir etkiyle ortaya çıkan görünüş yüzeysel bir gerçeklik olarak bizi aldatabilirdi: Yontu tanrısı Apollon'un bilgelik dolu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğinde belirir. Onun gözü, kaynağına uygun nitelikte, 'güneşli' olmalı, çünkü kızgın, hınçlı bakışlarında bile görünümünün yumuşaklığı vardır."

Nietzsche (2002:49), biri dış biçime dayanan (Apollon'ca), diğeri dış biçime dayanmayan (Dionysos'ca) dolayısıyla, aralarında büyük bir karşıtlık olan ve çoğunlukla birbirleriyle çatışmalarına, yollarının ayrı olmasına karşın, karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna bu iki eğilimin yan yana gittiklerini ifade eder. Görülüyor ki Nietzsche, Apollon'cayı ve karşıtı Dionysos'cayı sanatın yaratıcı gücü bakımından ele alarak sanatsal eğilimi bunların içinde kavrayarak ifade etmektedir. Ona göre her sanatçı, doğanın özünde dolaysız olarak bulunan sanat nitelikleri karşısında bir 'öykünücü'dür.

O, ya Apollon'ca bir düşün sanatçısı, ya Dionysos'ca bir coşkunluk sanatçısı ya da tragedya da olduğu gibi hem coşkunluk hem de düşün sanatçısıdır.

Aslında, Nietzsche'nin Dionysos ve Apollon'da müzik ve yontu sanatı olarak simgeleştirerek anlatmaya çalıştığı şudur; insanın doğasında var olan taklit sezgisi/içtepisi ile taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma duygusunun oyun oynama eylemindeki bir aradalığının düşünsel anlamıdır. Çünkü Nietzsche, oyundan duyulan haz ya da kendinden geçme gerçeği ile 'birey olma ilkesi' (*principii individuations*) olarak adlandırdığı ifadesinde, evrende kişinin ilkeye/kurala karşı, kendine sarsılmaz bir güven anlamına gelen duruşunun en yüksek anlatımını Apollon'da somutlaştırmaktadır. Öte yandan, eğer doğadan yükselerek kişinin en temelinden gelen, 'birey olma ilkesi' nin (*principii individuations*) eş durumdaki parçalanışı içinde görülen sevgi dolu sarsıntıyı duyarsak esrikliğe yakın bir benzerlikle verilen Dionysos'ca varlığı, yani kendinden geçmeyi kavrayacağımızı anlatır (Nietzsche, 2002: 52 - 53).

O halde, drama-oyun sanatı, hem doğal ve özgür hem de belli bir biçimsel disiplin içinde, haz ve kendinden geçme, ama düzen içinde, yani bütün bunların hepsinin bir arada olması oyunu oyun yapmakta ya da oyuna hayat vermektedir. Çünkü oyunculuk, hem büyü hem de kurallı bir eylemdir. Böylece Nietzsche, oyunculuk sanatına kuramsal temel oluşturacak ilke ve yöntem önerilerini doğrulayan bu yaklaşımıyla, oyunculuk sanatının kuramsal temellerinin sağlam atılmasına da katkı sağlamıştır.

Oyunculuğun sanatsal ve kuramsal anlamda ihtiyacı olan ilke / prensiplerin gerekliliğini anlamak, bu prensipleri araştırıp bulmak, sistemleştirmek Aristoteles, Diderot, Nietzsche ve nihayet Stanislavski'ye doğru uzanan yolda pek çok aşamadan geçmiştir. Oyunculuk sanatını ya da bir oyuncunun çalışmasını betimleyebilmek için kuramın gerekliliğini anlamada, Tunalı' nın (2004: 127 - 128), sanatçının sanatındaki prensip ile bağını düşünsel olarak kurarak ifade ettiği sözler yol gösterici niteliktedir:

“Tabiattı güzelleştiren *idea*’dır, *nous*’dur. Sanatçı, tabiata eğildiği zaman, tabiatta herhangi bir şeyi obje olarak alırken, yani teknik deyimi ile söylersek, belli bir objeyi bir mimetik obje olarak kavrarken, yaptığı şey, yöneldiği o şeyi salt olarak taklit etmek değil, onu bir malzeme ve içerik olarak kullanmaktır. Onu yukarıya doğru kaldırmaktır. Çünkü, bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine, ona form veren prensipte aranmalıdır; bu prensip de *idea*’dır. Sanatçı sahip olduğu *idea* ve zekadan ötürü nesnelere form verebilir. Form almış şeyse, form almamış bir şeye göre daha güzel ve üstündür. Çünkü her form alma, bir nesneyi olduğundan yukarıya yükseltir, *nous*’a doğru kaldırır.”

Bu aşamada, 20. yüzyıla kadar oyunculuk sanatının kuramsal temellerinin oluşmasında kuram ya da yöntem öncesi denilebilecek çalışmalara yer verdikten sonra tarihsel süreç içinde oyunculuk sanatı alanında kuramsal anlamda ilk yöntem geliştiren ve bir sistem kurucusu olan Konstantin Sergeyeviç Stanislavski’nin oyunculuk yönteminin ne olduğuna, bu yöntemi nasıl oluşturduğuna, bu çalışmanın kuramsal temelini ve çerçevesini oluşturması bakımından yoğunlaşmak gerekmektedir.

1. 2. Stanislavski Sistemi ve Oyunculuk Yöntemi

İnsan yapısının da, sanatın da en belirgin özelliklerinden biri olarak, daima gelişmeyi sağlayan etkilenmelere açık olma durumu olduğunu vurgulayan Tansuğ (1988: 21), tarihin her çağında insan toplulukları arasında bağlar, alış-verişler olduğunu ve bunun sonuçlarının sanat alanındaki etkilenmelerde görüldüğünü belirtmektedir. Bu anlamada, sanat teknik ve eğitim yöntemlerinin gelişmesinde, uygarlık düzeyinin rolü çok önemlidir. Toplumsal ve sanatsal olaylar bakımından çok yüklü bir niteliğe sahip olan, aynı zamanda “Başkaldırı ve Yenilikler Çağı” olarak da anılan XIX. yüzyılda, sanat bilinci, toplumsal gerçeklere ve değişmelere tepki göstermiştir. Sanat alanındaki etkin başkaldırının sonucunda, değişim ve gelişime yönelik büyük bir ilgi odağı yaratılmıştır. XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanat tarihindeki gelişmelere paralel olarak Doğalcılık, Gerçekçilik, Simgencilik gibi sanat akımları giderek bütün olanaklarını tüketmiş ve üslup taklitleri yaygınlaşmıştır.

Oyunculuk anlayışlarında da başkaldırıların bu yüzyılda başladığı bilgisini veren Nutku (1995: 141), bu dönemde herkesin yaptığı tarz oyunculuktan ve sanatsal yapaylıktan artık bııldığını, başkaldıran her bireyin kendi hissettiği ya da hayal ettiği doğruyu gerçekleştirme eğilimi içinde olduğunu bu bilgilere eklemektedir. XX. yüzyılda ise, bütün dünyada tiyatroya karşı yeni bir ilginin doğmasıyla üslup sorunu öne çıkmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, oyunculukta kuram ya da yöntem geliştirme çabalarının, ilk kez bu yüzyılda başladığından söz edilebilir. Çünkü XX. yüzyıla gelinceye kadar tam bir sisteme oturmuş ya da yöntemi olan bir oyunculuktan söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Bu dönem bilimsel bilgiye ve araştırmaya verilen önemin de etkisiyle sanat alanındaki çalışmalarda bilimsellik dönemi başlamıştır. Bu anlamda, oyunculuk yöntemleri ile ilgili araştırmalarını tiyatroyu bir atölye ya da laboratuvar gibi kullanarak gerçekleştiren ve saptamalarını bilimsel temellere dayandıran ilk oyunculuk kuramcısı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863 - 1938) olmuştur.

Stanilavski 1863 yılında doğmadan yıllar önce ünlü Rus oyuncu Mikhail Şepkin (1788-1863), yapay, fazla teatral, hitabet üsluba karşı mücadele etmiştir. Rus tiyatrosuna “yalın ve yaşama benzerlik” getirdiği ve samimi, gerçekçi rol yapmayı tanıtan ilk kişi olduğu için Emperyal Maly Tiyatrosunun bu büyük oyuncusu, “gerçekçiliğin babası” diye adlandırılmıştır. Kölelikten gelen ve on yedi yaşında sahneye çıkan Şepkin, 1821 yılında usta oyunculuğun, her şeyden önce bir rolü doğru, doğal ve inandırıcı bir biçimde yaşamak anlamına geldiğine karar vererek, bu düşüncesini uygulamaya başlamıştır. Oyunculuğunu doğru hedefler seçerek geliştiren, yalın ve yapmacıksız tarzıyla daha sonra Stanislavski’nin geliştireceği Sistem’in ilk tohumlarını atmış ve çağdaş oyunculuğa giden yolu açmıştır. Şepkin’in öğretilerinden ve parlak öğrencisi aktris Glikeria Fedotova’dan etkilenen Stanilavski, oyuncunun sahnede canlı bir insan oluşturmalarını sağlayacak bir teknik üzerinde çalışmaya koyulmuştur. Stanilavski’nin kavramları da Anton Çehov’un oyunlarından büyük ölçüde etkilenmiştir. Çehov sıradan erkek ve kadınlar hakkında içtenlikle yazmış, insanlarda iç güzelliğini aramış ve

onların abes kusurlu yönlerini de göz önüne sermiştir. Şepkin ve Çehov'un etkisi altında kalan Stanislavski, sahnede sanatsal olarak tasarlanan bir hayat imajı yaratmaya çalışmıştır (Moore, 1984: 6 – 7; aktaran Nutku, 1995: 151).

Bunların yanı sıra, XX. yüzyılın yukarıda aktarılan çerçevedeki sanat anlayışı doğrultusunda, Shakespeare, Moliere ya da Anton Çehov'un yaratıcı dünyalarını bu yüzyılın izleyicisi için yeniden kurulmasının yöntemi, hiç şüphesiz oyunculuk üslubunu da belirlemesi bakımından gözardı edilmemesi gereken önemli bir durumdur. Stanislavski'nin kendisinden önceki düşünürlerin görüşlerini, kuramsal eğilimlerini araştırıp doğrulaması, oyunculuk konusunda düşüncenin ve bilginin sistematik olarak hem bilimsel hem de sanatsal anlamda kuramsal bir yapıya kavuşturması bakımından "yöntem"inin özel bir yapısı ve önemi vardır.

1. 2. 1. K. S. Stanislavski'nin İlk Girişimleri

Asıl adı, Konstantin Sergeyeviç Alekseyev (1863 - 1938) olan Stanislavski, Rus tiyatro oyuncusu, yönetmeni, yapımcısı ve kuramcısıdır. Konstantin Sergeyeviç, on dört yaşından itibaren anne ve babasıyla birlikte amatör olarak tiyatro gösterilerinde oynamaya başlamıştır. Ailesinin kurduğu Alekseyev Çevresi olarak bilinen tiyatro topluluğunda çalıştığı yıllarda tiyatronun her yönüyle ilgilenecek kusursuzluğa ulaşma çabası, onun bu çevre içinde sivrilmesine yol açmış ve giderek topluluğun en önemli üyesi olmuştur. 1885 (8?) yılından itibaren bugün bilinen Stanislavski adını kullanmaya başlamıştır. Tiyatroyu halk üzerinde etkisi güçlü ve toplumsal önemi olan bir sanat olarak görmenin yanı sıra, bir kültür ve moral (ahlak) eğitimi kurumu olarak değerlendiren Stanislavski, oyuncuların da halka birer eğitimci gibi hizmet vermeleri gerektiğini savunmuştur. Ona göre, tiyatro yalnız eğlendirmekle kalmayıp aynı zamanda insanların zevklerini de geliştirmeli ve kültür düzeylerini yükseltmelidir. Bir oyuncunun en üst hedefinin böyle bir tiyatroya hizmet etmek olarak belirten Stanislavski, bu ilkesiyle, tiyatro sanatının estetik ve etik amaçlarını ifade etmiştir. Görevini,

sanatçılar ailesini cahillikten, yarı eğitimsizlikten, fırsatçılıktan alıp yükseltmek ve genç kuşağa oyuncunun aslında güzellik ve doğruluk kaynağı olduğunu anlatmak olarak tanımlayan Stanislavski, tasarladığı yüksek nitelikli tiyatro çalışmalarını gerçekleştirebilmek için 1888 yılında arkadaşlarıyla birlikte, bünyesinde sürekliliği olan bir tiyatro topluluğu da bulunan Sanat ve Edebiyat Derneği'ni kurarak çalışmalarına başlar. Sanat Tiyatrosu topluluğu ile kendi hazırlayıcı tekniklerini oluşturma çalışmaları sırasında süreçteki ilk adım olarak rahatlamayı kullanmaktadır. Bu arada, ünlü yönetmen ve senaryo yazarı Alexander Fedotov ona karakter modellerini oyuncuların değil, yaşayan insanlardan bulmasını öğretir. Aynı yıl, tasarladığı tiyatro çalışmalarının devamı ya da bir uzantısı sayılabilecek bir girişimle, önemli bir Rus tiyatro adamı olan Vladimir Nermiroviç - Dançenko ile tanışır ve birlikte ünlü Rus oyuncu Michael Shchepkin'in "Küçük rol yoktur, küçük oyuncu vardır" sözünü kendilerine slogan ya da düstur belirleyerek, her bir oyuncunun demokratik grubun parçası olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurarlar. Bu tiyatrodan Nermiroviç - Dançenko, edebi ve yönetsel konularla, Stanislavski ise sahneleme ve yapımla sorumluluğu görevlerini üstlenmişlerdir. Farklı kişiliklerine karşın, tiyatro ve oyunculuk sanatının gelişmesine önemli katkıları olan bu iki tiyatro adamı, Stanislavski'nin ölümüne kadar birlikte çalışmışlardır. Stanislavski, ilk kez 26 Ekim 1898'de Tolstoy'un "*Tsar Fyodor İvanoviç*" oyunuyla perdelerini açan Moskova Sanat Tiyatrosu' nun oyuncularını sahnede yetersiz bulur. Oyuncuların sahnede yaşayan birer karakter olmaları gerektiğini, karakterlerin iç dünyalarını yaratmada sahnedeki tavırlarının yeterli olmadığını düşünerek, dışa dönük oyunculuk yaklaşımı yerine psikolojik yaklaşıma ağırlık vermeye başlar. Oyun yazarı Anton Çehov'un sıradan kişilerin insansı durumlarla başetmek mücadeleleri ile ilgili doğal komedi dramalarından çok etkilenen Stanislavski, oyuncuları edebi gerçekçiliğe çağıran sanatsal olarak ifade edebilecek yollar aramaya başlar (Schiffman, 2006). Böylece oyunculuk yönteminin ilkelerini de geliştirmeye başlamıştır. Artık bir oyuna hazırlanırken önce aylar süren masa başı çalışmaları, ardından her bir oyuncunun canlandıracağı yaşantıyı sahneye çıkmadan oluşturmaya yönelik çalışmalar yapılır. Ardından, Anton

Çehov ve Maksim Gorki gibi ünlü yazarların eserlerinin sahnelenmesinde elde edilen başarılar, onun oyunculuk konusunda geliştirdiği görüşlerinin doğrulanması bakımından önem taşır. Stanislavski ve Nermiroviç - Dançenko, daha sonra Stanislavski'nin geliştireceği yöntem için de belirleyici olacak bazı ilkeler, tarzlar geliştirirler: Örneğin, tiyatro topluluğun önemi ve her bir oyuncunun bütünün parçası olması, oyundaki yaşamı izleyicilere yeniden yaşatacak yeni bir tiyatro dili arayışı, bir karakterin iç dünyasını açığa çıkaracak yeni oyun tarzı gibi özellikle 19. yüzyılın sonlarına kadar gelen yapay, abartılı, stilize tiyatro ve oyunculuk anlayışına karşı mücadele verirler. Yüzeysel duyguların zorlanmasından ziyade, her geçen akşam derinden bağlı performansları sağlayacak yapısal bir yol bulmaya çalışırlar. Stanislavski'ye göre oyuncular, kendilerini zorlamak yerine, karakterlerin durumunu yeniden yaratarak ve bu duruma inanarak davranırlarsa sahnede doğru duyguları deneyimleyebilirler. Aslında bütün bu mücadelelerinde Stanislavski, her oyunda gerçek duyguların yeniden yaratılmasını istemektedir. İlerleyen yıllarda oyunculuğa getirdiği yenikler özellikle genç oyuncular tarafından benimsenir ve 1912'de Birinci Stüdyo'yu kurarak burada çok sayıda genç oyuncu yetiştirmeye başlar. 1918'de daha sonra adının verileceği Bolşoy Opera Stüdyosu'nu yönlendirme görevini üstlenir. 1922-24 yılları arasında Moskova Sanat Tiyatrosu'yla Avrupa ve ABD turnesine çıkar ve bu dönemde "*Moya jizn v itskutsve*" (Sanat Yaşamım) adlı otobiyografisini yazar. 29 Ekim 1928 yılında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 30. yıldönümünde sahnelenen Çehov'un Üç Kız Kardeş oyununda oynarken kalp krizi geçirerek oyunculuğu bırakır ve yönetmenlik yapmanın yanı sıra, oyuncu ve yönetmenlerin eğitimiyle ilgilenir. Stanislavski oyunculuk konusunda, 1926'da "*Rabota aktera nad sobi*" (Bir Aktör Hazırlanıyor), ölümünden sonra 1950'de yayımlanan "*Rabota aktera nad rolyu*" (Bir Karakter Yaratmak), 1961'de "*Creating A Role*" (Bir Rol Yaratmak) ve 1924'de "*Moya jizn v itskutsve*" (Sanat Yaşamım) adlı dört önemli kitap yazmıştır. Bu kitapların dışında, çeşitli yapıtlarından hazırlanmış Türkçe'ye Oyuncunun El Kitabı (1984) adıyla çevrilmiş bir de derlemesi yayımlanmıştır. (Stanislavski, 2002: 10; Moore, 1984: 3; Gilbert, 2006: 3; Schiffman, 2006: 1).

“*Bir Aktör Hazırlanıyor*” ve “*Bir Karakter Yaratmak*” kitaplarına önsöz yazan Elizabeth Reynolds Hapgood’un (1936) da belirttiği gibi Stanislavski, Moskova Sanat Topluluğu ile birlikte sahneyi yapmacıklaştıran, bu yüzden de gelişimi önleyen bu alışkanlıklardan kurtarmak, oyuncuyu, yaşamın dış görünüşleri ve bu görünüşlerin içindeki yansımalarını inandırıcı psikolojik bir gerçeklikle anlatıma kavuşturabilmek için kırk yıl çabalamıştır. Stanislavski temel olarak, oyuncunun içsel hazırlıkları ya da duyumsadığı iç gerçeklerle oyununun bir karakteri seyirci önünde canlandırmada başvurulan dışsal teknikler ya da izleyiciye aktardığı dış gerçekler arasındaki, yani oyuncunun öznel psikolojik durumuyla bu durumu dışa vuran fiziksel anlatım arasındaki karmaşık ilişkilerle uğraşmıştır. Bir oyuncunun ‘esin’ anlarındaki yaratıcı olanaklarına egemen olabilmenin yollarını aramış ve etkisi günümüzde de süren incelikli bir oyunculuk yönteminin yaratıcısı olmuştur.

1. 3. Stanislavski’nin Sistem Oyunculuğu Yöntemi

Stanislavski’nin Sistemi’ni nörofizyoloji açısından analiz eden ilk kitap Sovyetler Birliği Bilim Akademisi üyesi seçkin fizyolog, P. V. Simonov, yazdığı *K. S. Stanislavski’nin Yöntemi ve Duyguların Fizyolojisi* adlı kitaptır. Bu kitapta Simonov, fizyolojinin Stanislavski Sistemi’nin doğruluğunu bilimsel olarak kanıtlamanın yanı sıra, şu sözleri söyler: “Bir oyuncunun Stanislavski Sistemi’ni öğrenmemesi bir yazarın dil kurallarını öğrenmemesi kadar tehlikelidir.” (Aktaran Moore, 1984: 12) .

Konstantin S. Stanislavski’nin geliştirdiği oyunculuk yöntemi için Robert Barton (1989: 104), *Acting: Onstage and Off* adlı kitabının ‘Stanislavski Sistemi’ başlıklı bölümüne şu sözlerle başlıyor: “Oyuncuların karakter inşa ederken kullandıkları ‘tamamlanmış yegane süreci’ anlamak” Stanislavski’nin bir karakter yaratmak için bilinen tek oyunculuk sistemini oluşturduğunu ve onun bu sistemine bütün tekrarlanan oyunculuk eğitimleri ve programlarında mutlaka yer verildiğini belirten Barton, genel olarak yapılanın sadece Stanislavski Sistemi’nin genişletilmesi ve

çeşitlendirilmesidir, ama her zaman yapılan ya da uygulananın onu verdiği temel prensipler olduğuna dikkat çekmektedir. Benzer biçimde, Stanislavski'yi tiyatroyu bilim ile inceleyen ve çağının büyük oyuncularının yaratıcı çalışmalarını ele alan tek insan olduğunu ve onun belirlediği yasalar sayesinde bir oyuncunun, çizdiği bir karakterin içten duygularını her gösteride kendi içinde yeniden uyandırabileceğine vurgu yapan Sonia Moore* (1984: 6 - 7, 20) da: "Stanislavski Sistemi, tiyatro sanatının bilimidir. Bir bilim olarak hareketsiz değildir; deney ve keşifler yapmak için sınırsız ihtimalleri vardır. Sistemin öğeleri durmadan evrimleşmiş; aynen yeni kimyasalların laboratuvar ortamında test edilmesi gibi hep test edilmiştir" ve "...dünyanın hiçbir yerinde oyunculuk problemleri Stanislavski'nin öğretileri dikkate alınmadan çözülemez. Sistemin getirdiği terminolojiyle (üst-amaç, eylemin mantığı, verilmiş durumlar, sihirli eğer, paylaşım/duygu-düşünce alış-verişi, alt-metin/imgeler/içsel görüntü/hayal gücü, tempo-ritim, vb.) ortak bir dil oluşturulmuştur" ifadeleriyle, Stanislavski Sistemi'nin sanatsal, bilimsel ve evrensellik özelliklerinin hepsini birden bünyesinde barındıran kuramsal yapısının sağlamlığına dikkat çekmektedir. Sonia Moore'un yukarıdaki görüşlerini onaylayan bir yaklaşımla Carol Penny (2006: 2) de, Stanislavski'nin kendi 'Sistem' ini icat etmediğini, araştırarak ve iyi oyuncuların sezgilerini kullanarak yaşadıkları oyunculuk süreçlerinin planı çıkarttığını ifade eder. Stanislavski bu süreci sistemleştirmiştir, çünkü ancak bu şekilde bilinçli olarak çalışılabilecek ve geliştirebilecektir. Stanislavski'nin temel düşüncesi, sabit bir performansın nasıl sürdürülebileceği ve sahnede nasıl bilinçli bir insan olunabileceği ile ilgiliydi.

Etik, Stanislavski öğretilerinin ve tekniğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun görüşüne göre, etik sahibi olmayan bir oyuncu, sadece bir zanaatçıdır. Profesyonel tekniği olmayan bir oyuncu ise, amatördür. Etik, derin bilgi ve yüksek bir artistik ifade şekli Stanislavski Sistemi'nin özünü oluşturmaktadır.

* Sonia Moore, Üçüncü Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin en meşhur öğrencisi Eugene B. Vakhtangou'nun yönetiminde Stanislavski Sistemi ile yetişmiştir. Halen Amerika Birleşik Devletleri'nde Stanislavski Sistemi eğitimi veren sanat merkezinde eğitcilik ve yöneticilik yapmaktadır ve "*The Stanislavski System*" adlı kitabın yazarıdır.

Bu anlamda bakıldığında, Stanislavski Sistemi'nin önemi, dünyanın bir çok yerinde drama sanatı eğitimi veren okullarda, oyunculuk eğitiminin yalnızca fiziksel öğeleri ağırlıklı olarak öğretilirken, Stanislavski'nin "derin oyunculuk tekniği" ni keşfetmesinde ve ilk oyunculuk sanatı yöntemini geliştirmesinde yatmaktadır.

Stanislavski'nin geliştirdiği yöntem, aslında başlangıçta 19. yüzyılda geçerli olan aşırı duygusal oyunculuk tarzları yerine, 20. yüzyılın gerçeklik anlayışına uygun bir oyunculuk tarzı oluşturma girişimi olarak değerlendirilmektedir. Onun amacı yepyeni bir oyunculuk tarzı yaratmak değil, daha çok oyunculuk programları ve eğitim içinde var olan tarzlardan bağımsız olarak büyük oyuncularını başarılı kılan bazı yolları sistemleştirmek olmuştur.

Sanata bakışıyla ilgili olarak, renk, ses, kalem ve sözcük sanatçılarının başkaları ile iletişimi kurmak için kendi sanatlarını seçtiklerini ifade eden Stanislavski (2002: 29), öyleyse sanatın amacı, insanlarla ruhsal iletişimdir mantığından hareketle, "Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmadır" demiş ve bu inançla bir teknik geliştirmiştir. Bu teknik ile oyuncular bir rolün ruhunu inşa edebilmekte ve sahnede yaratılan kişinin iç dünyasını canlandırabilmektedirler.

Stanislavski'nin öğretileri kişisel bir tahmin ürünü değildir: bu öğretiler, doğa yasalarına göre işleyen insana dayalı bir bilim oluşturur. Bu doğa yasaları bütün insanlar için zorunludur. Sistemi'ne "Dram - Oyunculuk Sanatının Temel Grameri" adını veren Stanislavski, herhangi bir oyunda herhangi bir karakteri inşa eden herhangi bir oyuncu için yasaların evrensel olduğunu vurgulayarak "Benim bu yazdıklarım, belli bir çağa ya da belli bazı insanlara işaret etmez; aksine bütün çağların, bütün uluslarının sanatçılarının organik doğasına işaret eder." Öyleyse bu sistem bir Rus fenomeni diye

adlandırılmaz ve bir Amerikalı ya da bir başka ulusun oyuncusuna “adapte” edilmesi gerekmez. Bu sistemde oyuncular, doğa yasalarını görür ve sahnede insan davranışını bilinçli olarak yeniden yaratmak için bu yasaları kullanmayı öğrenirler. Sistem, her oyuncu ve yönetmen için zorunlu yasalar vermesinin yanı sıra, bir oyun ve rol üzerinde somut bir çalışma yöntemini de sunar. Bu sayede oyuncu, insanın organik doğası temeline dayanan canlı ve tipik bir karakter inşa eder. Çünkü sadelik ve pitoresk doğruluk (scenic truth) önemli ilkeler haline gelmiş, Stanislavski Sistemi, abartılı rol oynamaya, klişelere ve yapma tavırlara karşı güçlü bir silah olarak ortaya çıkmıştır. Böylece Sistem, ister Çehov’un olsun ister Ibsen’in ya da Shakespeare olsun herhangi bir oyunda karakterlerin en doğru çizilmesi için yaratıcı bir teknik haline gelmiştir (Aktaran Moore, 1984: 7 - 8).

Stanislavski, çalışmaları sırasında ‘şartlı refleksler’ in önemine işaret eden büyük bilim adamı Ivan Petrovich Pavlov’dan (1849 - 1936) etkilenecek nörofizyolojiyi incelemiş ve kurmak istediği sistemine bilimsel bir temel oluşturmaya çalışmıştır. Stanislavski, hassas gözlem gücü ve analiz yeteneği sayesinde, doğal Psiko-fiziksel davranışı ihmal etme nedeniyle oyuncunun duyularının sahnede çoğunlukla felç olmaya eğilimli olduğunu görmüştür. Bu durumda oyuncu, gerçek hayat duygusunu kaybeder ve hayatta doğal olarak ve kendiliğinden yaptığı en basit şeyleri unutur. Stanislavski şunu fark eder: Bir oyuncu yalnızca görüyor gibi yapmayı değil, aynı zamanda görmeyi, yalnızca dinliyormuş gibi görünmeyi değil, aynı zamanda dinlemeyi yeniden öğrenmelidir; bir oyuncu sadece kendi rolünü okumayıp, rol arkadaşı ile de konuşmalıdır, düşünmeli ve hissetmelidir.

Stanislavski, psikolojik hayatımızdan sorumlu zihin, irade ve duygulardan oluşan bu üç itici gücün (oyuncunun zihni, iradesi ve duygularının, sahnede canlı bir insan yaratımına katılması gerektiğini bilir, ancak duyguların zihinde uyandırılmasında zor bir problemle karşılaşır. Bu problem, insanda çoğunlukla kontrolümüz altında olmayan mekanizmaların var olmasıdır. Ayrıca duygusal tepkiler de kontrol dışı mekanizmaya ait

olduğu için sahnede korku, ihtiras haz gibi duyguları yaşaması için kişisel sebebi olmayan oyuncu da duygularına komuta edemez. Bu iç mekanizmalara Stanilavski “bilinçaltı” adını verir. Büyük oyuncular izlerken sahnede acı çekme ya da haz duygularını yaşamasına gerçek sebep olmasa bile bir oyuncunun esinlendiğinde doğru duyguları yaşayabildiğini fark edinceye kadar bu problem Stanilavski’yi “bilinçaltı”nın (kontrol dışı karmaşık duyguların) tamamen yaklaşılamaz olmadığı ve bu iç mekanizmayı açacak bir çeşit anahtarın olacağı fikrine götürür. Kasten duyguları uyandırma, insanların duygu hallerinden sorumlu psikolojik mekanizmayı doğrudan etkileme ihtimalleri üzerinde çalışmaya başlar.

Stanilavski, uzun araştırmaları sırasında “bilinçaltına yönelik çeşitli bilinçli yollar”, yani oyuncunun duygularını harekete geçirecek bilinçli yollar arayışı için deneyler yapar. Kendi “fiziksel eylemler yöntemi”ni geliştirene kadar denediği yolların her biri Stanilavski’yi hayal kırıklığına uğrattır. Ancak sonunda, aradığı “bilinçaltına bilinçli yollar”ı bulur. Stanilavski bulduğu “fiziksel eylemler yöntemi” ne başlarda ‘oyuncunun duygusal tepkilerinin anahtarı’, kariyerinin sonlarında ise ‘bilinçaltının anahtarı’ adını verir. Bu anahtar, bütün sistemin ana motifidir, bir oyuncunun yaratıcılığının temeli, sahnede doğallığın çözümü, bütün sistemin özü ve Stanilavski’nin oyunculuk sanatına yaratıcı bir mirası olmuştur. Stanilavski, “fiziksel eylemler yöntemi” ni tüm çalışma hayatının sonucu olarak nitelemektedir. Böylece Sistem’in mantığı hazır; artık eyleme dair öğretileri, başından sonuna kadar tüm tekniğin tohumunu atmıştır. Stanilavski “eylem” adını verdiği insan davranışını kavradıkça sistem daha da gelişmiştir. Bilim, fiziksel eylemler yönteminin fizyolojik yasaya dayandığını doğruladığı için bir oyuncunun yaratıcı hali ona bağlı olup görmezlikten gelinemez. Bununla Stanilavski, yolların kullanımını tersine çevirmiş böylece oyuncuyu yaratıcı haline getirmiştir. Bir oyuncunun girişinden önceki bir tecrübenin yalnızca rastlantı olabileceğini anlamıştır. Oyuncunun sahneye girişi, eylemin ya da canlandırdığı karakterin yaşamının başlangıcı olarak değil, daha önceki bir dizi olayın devamı olarak düşünülmesi gerektiğini anlar. Artık oyuncu

önceden bir tecrübeyi zorlamadan basit fiziksel eylemleri yerine getirmek üzere sahneye çıkar. Oyuncu, yoğunlaşma yeteneğini ve duygularını sahne çevresinin bütününe tepki verebilecek biçimde geliştirir. Bu benzersiz fiziksel eylemi yerine getirirken oyuncu eylemin psikolojik yönünü refleks ile ilişkilendirmektedir ki bu, duyguları da kapsar.

Stanilavski, ‘bilinçli’ ve ‘bilinçaltı’ terimlerini aslında ‘kontrollü’ ve ‘kontrol dışı’ anlamında kullanmaktadır. Oyuncunun işi bilinçsiz bir süreç değildir. Stanilavski’nin Sistemi, oyuncunun rastlantı sonucu sezgiye maruz kalmasına izin vermez. Aslında bilinçli aktivite, sistemde öncü bir role sahiptir. Fakat oyuncu rolünün kalıbını hazırlayıp oyundaki olaylara ilk kez oluyormuş gibi yaklaştığında, seyirci ile kontağı samimi, kendiliğinden doğal eylemleri doğurabilir ki bu eylemler, oyuncunun kendisinin de ummadığı eylemler olabilir. İşte bunlar, oyuncunun metin dışında doğaçlama konuştuğu zaman ‘bilinçaltı’ anlarının yaratıcılığıdır. Böyle yaratıcılık ya da esinlenme yoluyla doğaçlamalar, Stanilavski oyunculuk okulunun ya da eğitiminin amacı ve özünü oluşturmaktadır.

Stanilavski, bilinçaltı aktivitesi için ya da bir oyuncunun asıl amacı olan esinlenmeye bağlı doğaçlama için uygun şartları belirlemiştir. Anlaşılmaktadır ki bu (bilinçaltı aktivitesi), tekniği iyice öğrenmiş oyuncunun bilinçli gayretleri ile doğar. Esinlenme, ise bilinçli sıkı çalışmanın sonucudur ve esinlenme, işi tetikleyen bir güç değil, sadece uzun çabaların sonucudur.

Rus bilim adamları, Stanilavski Sistemi’nde fizyolojiye ve kontrollü / kontrol dışı tepki problemlerine ilişkin yaptıkları uzun gözlemler sonucunda, “bilinçli yollar aracılığı ile bilinçaltı” olarak ifade edilen Stanilavski düsturunun insan fizyolojisinin gerçek problemleri ile doğrudan bağlantısı olduğunu anlarlar. Sistem olarak Stanilavski’nin ‘fiziksel eylemler yöntemi’ yanı sıra, Stanilavski’nin “duygular doğrudan harekete geçirilemez” kuralını da onaylayan Fizyolog Simonov, Stanilavski’nin formüle ettiği kuralların tartışmasız bir oyuncunun yaratıcılığına yönelik yasalar olduğu sonucuna varır (Moore, 1984: 12).

Stanislavski, temel olarak oyuncunun bir kez yakaladığı güçlü bir oynayışı sonradan bir daha nasıl tekrarlayabileceği konusunu araştırmış, psikolojiyi temel alan çalışmalarında “duygusal bellek” kavramını geliştirmiştir. Oyuncunun kendi duygusal belleğinden yararlanmasını, geçmişteki deneyim ve duygularını anımsayıp kullanmasını öngören Stanislavski oyuncunun, dikkatini geçmişindeki yoğun duygusal bir olay üzerinde toplayarak içinde bulunduğu anda benzer bir duygusal düzey tutturmayı ve bunu da belli bir sahnenin gereklerine göre kullanmayı öğrenebileceğini savunmuştur. Ayrıca, oyun metninin satır aralarında yatan ince ayrıntıların önemine de dikkat çekmiştir.

İnsan ruhunun yaşamını inşa etmenin bir oyuncunun sanatında çok önemli olduğuna inanan Stanislavski'ye (2002: 35) göre, bir oyuncu, bir karakterin görülmesini ve duyulmasını sağlamak için o karakterin davranışını hayata geçirmelidir: “... bizim sanatımızda, rolünüzü oynadığınız sürenin her anında, her zaman yaşamalısınız. Her yeni yaratmada da, rol yeni baştan yaşanmalı, yeni baştan cisimlenmelidir.” Moore (1984: 13), kendisinin de katıldığı eğitimler sırasında Stanislavski'nin bunu tekrar tekrar belirtmekten hiçbir zaman bıkmadığını vurgulamaktadır. Örneğin, konuşması zayıf, sesi ve vücudu eğitimsiz bir oyuncu iç hayatın gizli nüanslarını iletemeyecek ve seyirciyi sıkacaktır. Ustası Stanislavski'nin, oyuncunun fiziksel aygıtının sürekli eğitilmesi konusunda ısrarcı olduğunu da belirten Moore, onun iç hayatın canlandırılmasına dair görüşünü Leonardo da Vinci'nin ile benzerlik kurarak şöyle aktarır: L. da Vinci öğrencilerine şöyle demiştir: “Ruh, bedensiz olmak istemez; çünkü bedensiz ruh hiçbir şey hissedemez ya da yapamaz. O halde, figürü öyle bir inşa edin ki, duruşu ruhunda olanı anlatsın”. Stanislavski'den önceki dönemlerde oyunculuk eğitimi, daha çok tonlamanın ve jestlerin öğrenilmesini içerdiğinden, bunun sonucunda, yapay duruşlar ve yapay hitabet tarzı konuşmalar ortaya çıkmıştır. Fakat bunun düzeltilmesi konuşmanın canlılığını gözardı etmek anlamına gelmez. İşte Stanislavski'nin şu sözleri bu duruma işaret eder: “Her noktalama işaretinin kendi tonlaması

vardır.”, “Konuşulan kelimenin değerini verin.” Stanilavski tekniği ile oyuncular ‘zemini zenginleştirmeyi’ öğrenirler, bu da, onların tonlamalarına anlam katar.

Stanislavski’nin (1981: 314-315), oyunculuk anlayışını ve ‘yöntem’inin amacını şu sözler çok güzel özetlemektedir:

“Bizim oyunculuk anlayışımız – **rolü yaşama sanatı** – yürürlükte olan öteki oyunculuk ‘ilkeleri’ ne bütün gücü ile baş kaldırmakta, karşı koymaktadır. Biz şu karşıt ilkeyi savunuyor ve diyoruz ki, hangi biçimde olursa olsun, yaratıcılıkta baş etmen, insan ruhunun yaşamıdır, oyuncu ile rolünün ortaklaşa duyguları ve bilinçaltı yaratmadır. (...) oyuncuya, rolünü doğal bir insan olarak oynamak yerine, kendi doğasından sapmak çok daha kolay gelir. Bu yüzden ki, biz bu sapma eğilimine karşı savaşmanın yollarını aramak zorunda kaldık. Yöntem’imizin temelini oluşturan işte budur. Yöntem’in amacı, bu tür sapmaları yok etmek, içsel güçlerimizin etkinliğini, inatçı çalışma, doğru uygulama ve alışkanlıkların çizdiği yolda sürdürmektir.”

1. 3. 1. Stanislavski Sistemi’nin Fiziksel Eylemler Yöntemi

Stanilavski’nin “Fiziksel Eylemler Yöntemi”ni keşfi sırasında Nörofizyolog, I. M. Sechenov’un eserini incelemiş olduğu bilinmektedir. Dış fiziksel ifade olmadan iç tecrübe yoktur. Başkalarına iç deneyimlerimizi bedenlerimiz iletir. Kişinin iç hayatının en derin süreçleri, fiziksel eylemleri ile ifade edilir. Sechenov’a göre, bedenimiz ne düşündüğümüzü ne tecrübe ettiğimizi biz farkına varmadan ifade eder. Bir deneyimi onun fiziksel ifadesinden ayırmak mümkün değildir. Stanilavski, sahnede bir oyuncu yalnızca fiziksel hareketler yaptığında psiko - fiziksel ilişkiyi ihlal ettiğini, gösterinin mekanik ve cansız olduğunu fark etmiştir. Oyuncu, düşünce ve duygularını fiziksel olarak ifade etmediğinde de aynı şekilde cansızdır. Bir kişi ya da karakterin duygu ve düşüncelerini anlamadan o kişi ya da karakteri anlamak mümkün olmayacağına göre, bir karakter yalnızca beden ile inşa edilemez. İşlev gören bir bireyin inşasında duygular ve düşünceler şarttır. Fakat yine de bir oyuncu bedeninin eğitilmesinin taşıdığı önem

küçümsenemez. Görsel iletim yoluyla beden bir çok bilgi sunar (Moore, 1984: 17).

Stanilavski, doğal olmak için oyuncunun sahnede psiko - fiziksel yolla her tepkiyi kavrayabilmesi gerektiğini anlamıştır. Ayrıca, oyuncu karakter üzerinde çalışırken zihinsel ve fiziksel hazırlığı arasında bir kopukluk olduğunu görmüştür. Bu kopukluğu yok etmek için oyuncunun fiziksel hayatını – yani bedenini – daha en baştan psikolojik sürece dahil etmesi gerekmektedir. Zihinsel ve fiziksel davranış arasındaki bu kopukluğa bağlı olarak ve duyguların yalnızca gerçek bir sebep varken tepki gösterdiği bilimsel gerçeğine kapalı olarak Stanilavski, oyuncunun duygularını harekete geçirmekte zorluklar yaşamıştır. Sahnede hiçbir şey gerçek olmadığından, psikolojik ve fiziksel davranışın karşılıklı etkisini anlayıp oyuncunun sahnedeki yaratıcılığını psiko - fiziksel sürecin fiziksel tarafından başlatmayı düşünür. Stanilavski başarısızlık olmadan oyuncuyu bilinçli halden bilinçaltına yöneltecek bir süreçte hareket noktasını bulur. Bunun sonucunda, son tekniği olan, “fiziksel eylemler yöntemi”ni geliştirir. Bu tekniği sahnedeki doğaçlama davranışa çözüm olarak görür. Oyuncu sahneye çıkmadan önce bir duyguyu zorlamak yerine, psiko - fiziksel davranışın psikolojik yönünü harekete geçiren sade, somut, amaçlı bir fiziksel eylemi yerine getirir. Böylece psiko - fiziksel katılımı sağlamış olur.

Stanilavski, oyuncunun herhangi bir fiziksel hareketi yapmak için sahneye çıktığını düşünmemektedir. Fiziksel hareket mekanik bir davranış olup, bir amacı ve bir psikolojisi vardır. İnsan davranışları çevre tarafından şartlandırılırken, oyun yazarı tarafından yaratılan şartlarla sahnedeki eyleme fark ve renk katıldığını ifade eden Moore (1984: 19), bilimin, her duygu nüansının/farkının özel bir fiziksel eylem ile bağlantılı olduğunu belirlediğini hatırlatarak, öyleyse bu eylemin, oyunun şartlarına dayalı olarak dikkatlice seçilmesi gerektiğini vurgular. Bu, oyuncunun ürettiği duyguyla bağlantılı zorunlu fiziksel eylem olmalıdır. Ancak doğru fiziksel eylemi bulduğunda oyuncu, psikolojik katılımı başaracaktır. Karakterin fiziksel eylemlerinin

mantığının inşası aynı zamanda karakterin mantığının ve duyguların ardışıklığının inşasıdır. Oyuncunun böyle bir fiziksel eylem içinde bulunduğu süreç oldukça karmaşıktır. Bu süreç doğaçlama yoluyla bir süre denemeler gerektirir. Ama oyuncu böyle bir eylem bulduğunda psiko - fiziksel katılımı başarır. Oyuncu, ancak, çok sayıda hazırlık çalışmasıyla spontane olmayı (doğaçlamayı) başarabilir. Sonra, gösteri sırasında hazırlık çalışması elinde olmasa da artık doğaçtan konuşacaktır. Çünkü, aynı gerçek hayatta olduğu gibi davranacaktır. İşte, Fiziksel Eylemler Yöntemi ile Stanilavski, insani bir süreci tersine çevirmiştir. Gerçek yaşamda bir duyguyu yaşarsınız ve bedeniniz o duyguyu ifade eder. Stanilavski ise, fiziksel bir eylem yoluyla duygu deneyimini başarmıştır.

Gerçek hayatta insanların yaşadıkları şeyleri çoğunlukla gizleme eğilimlerinin tersine, oyunculukta gerçek deneyimler ifade edilmelidir. Duygu, düşünce, değerlendirme, karar gibi zihinsel deneyimlerini ifade eden bir oyuncunun jestlerini dahice bir yetenek olarak gören Stanilavski, bunun kullanımını sadece kabiliyetli oyuncular için mümkün görmektedir. Oyuncu, kelimelerin olmadığı yerde sessizce iç monologu ve başka zihinsel süreçleri yansıtarak bedenini konuşturmalı ve böylece sahnede kesintisiz bir hayat akışını yaratmalıdır. Stanilavski'ye göre, sözel eylem fiziksel eyleme bağımlıdır. Tek başına kelimeler her şeyi yansıtamazlar. İnsan ilişkileri jestlerle, duruş şekilleriyle, bakışlarla, sessiz kalarak ifade bulabilir. Jestler, eylemin ayrılmaz bir parçası olup seyirciye görsel bilgi verir. Oyuncunun söz aralarındaki beklemelerinde ya da başkaları konuşurken kelimelerin ifade edemediği şeyleri jestler ifade eder. Oyuncunun bedenince üretilen her jest tamamen vazgeçilmez ve anlaşılır olmalıdır. Geriye kalan gereksiz her şey atılmalıdır. Oyuncunun sanatı sayesinde bedenin mantığı, duyguların mantığını yansıtabilir.

“... oyuncu, canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün somut imgesi haline dönüştürme işine girişmeden önce, her türlü gereksiz jestten kendini arındırmalıdır. Rolünün fiziksel yapısına gerekli biçim keskinliğini

ancak bu koşullar altında kazandırabilir. Tutumsuz rasgele hareketler, oyuncunun kendisine doğal gelse de, kesinlikle rolünün yapısını bozar, oyununu karartır, tek düze ve denetimsiz hale koyar. Her oyuncu, jestlerini, her zaman, kendisi onların değil, onlar kendisinin denetimi altında olacak biçimde kullanmalıdır.” (Stanislavski, 1981: 86).

Stanislavski, insanın iç hayatının bütün yönleri hakkındaki bilgilerini arttırmaya yönelik çalışmaları sırasında psikoloji, fizyoloji ve estetik çalışmaları incelemiş ve pek çok uzmanlık alanı ile ilgili olarak bilim adamları ve aydınlarla görüş alış verişinde bulunmuştur. Bunlar arasında, Stanislavski'nin yöntemine giden yolda yaptığı ilk denemelerini kapsayan ve sonrasında kendisine çıkış noktası yaptığı görüş, davranış psikolojisi üzerine çalışmalarıyla tanınan Fransız Psikolog Theodule Armand Ribot'un (1839 - 1916) bilimsel görüşleridir. T. Ribot' un görüşleri geçmişteki etkinliğin hassas atmosferini hatırlamaya ve bu şekilde kişinin geçmişteki duyguyu yeniden yakalayacağına odaklanmıştır. Ribot, özellikle oyunculuk eğitiminde kullanılan etkili hafıza alıştırmalarıyla oluşturduğu “Coşkuların Psikolojisi” (1896) kitabı ile “Yaratıcı İmgelem” üzerine makalelerinde Stanislavski'nin yürüteceği stüdyo çalışmalarına ışık tutan düşünceler öne sürmüştür. Bu düşüncelerden ilki, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağıdır. Ribot, biçimlendirilmemiş ya da gövdeselleşmemiş bir duygunun yok sayılacağını belirtir. Ruh ve beden arasındaki bu ortak bağımlılık teorisi, Stanislavski'yi “her fiziksel aksiyonun içinde psikolojik ve psikolojik olanın içinde de fiziksel bir unsur yatar” önermesine götürmüştür. Ribot'un Stanislavski üzerindeki diğer etkisi ise, “yaratıcı imgelemin kaynağı, imgelerin doğal eğilimlerinin cisimleşmek yönünde olmasında yatar” çıkarsamasıdır. (Moore, 1984: 41; aktaran Karaboğa, 2005: 49 - 50; Gilbert, 2006: 3).

Fiziksel Eylemler Yöntemi, oyuncuya sahnede gerçek hayattakine benzer davranışı, başka bir deyişle, oyunculuk sanatında son derece önemli olan içten bir duygu deneyimini başarabilme imkanı vermesinin yanı sıra “yöntem”, bir oyunu analiz etmenin en profesyonel ve incelikli yoludur. Çünkü eylemlerin mantığı ve ardışıklığının araştırılması bir rolün en derin analizidir

ve bu yolla, oyuncunun zihni, duyuları, sezgisi, kasları - yani onun tüm ruhsal ve fiziksel doğası - sürece katılmaktadır (Moore, 1984: 21).

Stanislavski'nin psiko-teknik yoluyla ulaşmak istediği nokta ya da onun için önemli olan, bir oyuncunun oynadığı rolü, yaşayarak canlandırmasında doğal yaratıcılığını belirleyen yasalara ulaşabilmenin yollarıdır. Yani Stanislavski, bir tür keşif yolu gibi gördüğü bu işe, daha çok bir süreç olarak bakmaktadır. Bu süreci sağlıklı tamamlamak için de ne gerekiyorsa yapmak anlayışıyla sürecin tamamlanabilmesi için kendi sözleriyle: "Eğer onu birden ve bütünüyle elde etmek olanaksızsa, o zaman oluşması için çeşitli öğelere başvurup bu öğeleri parça parça birleştirerek elde etmenin çaresine bakmalıdır", demiştir (Stanislavski, 1992: 364).

O halde, oyuncuyu organik yaratıcı ruh sürecine sokabilecek bir tekniğin oluşturulabileceği cevabı da ortaya çıkmış oluyor. Bunu Stanislavski şöyle ifade ediyor:

"...Bizim sanatımız, canlı, organik yaşantının yeniden yaratımı ve iletilmesi üzerine kurulmuştur. Canlıdır ve yaşayan her şey gibi kesintisiz bir gelişme ve harekete sahip olmalıdır. Dün iyi olan, bugün işe yaramayacaktır; bugünün performansı, yarınkinden farklı olacaktır. Her sanatın bir tekniğe ihtiyacı vardır, ancak bu teknik, insanın yaratıcı doğasını belirleyen yasalara bağlı bir teknik olmalıdır. Ancak bu yasaların anlaşılmasıyla, bu doğayı etkileme, kontrol etme, her bir performansta kendi yaratıcı olanaklarını, kendi yaratıcı sezgilerini keşfetme becerisi sağlanabilecektir. Bu, sanatsal bir tekniktir, bizim ifademizle psiko-teknik." (Aktaran Toporkov, 1998: 154).

Oyunculuk sanatının eğitiminde 'eylem' kavramının içeriğine çok önem veren Stanislavski (2002: 57), öncelikli olarak 'eylem' in oyunculukta ne ifade ettiğini anlatmakla işe başlamıştır: "Sahne üzerinde her zaman bir şeyler yapmalısınız; eylem, hareket, aktörün ardından koştuğu sanatın temelidir." Stanislavski bu sözleriyle, oyunculukta sahnede bulunmanın, seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amacın ötesinde, özel bir amacının olması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, sahnede olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinden kalkmamanın ya da bir yere oturmanın bile bir

amacı olmalı, oyuncu orada oturmayı hak etmelidir. Çünkü sahne üzerinde oturan bir oyuncunun dış durgunluğu, hareketsizlik demek değildir. Kımıldamadan otururken de eylem içinde olunabilir. Hatta, çoğu zaman gövdesel durgunluğun, doğrudan doğruya bir iç gerginliğin sonucu olduğunu ve bu iç eylemlerin sanatsal bakımdan çok daha önemli olduğunu vurgular ve ekler, “Sanatın özü, sanatın dış biçimlerinde yani kabuğunda değil, psikolojik özünde, yani içindedir...İster dışa doğru, ister içe doğru, sahne üzerinde oynamak gerekir.”

Stanislavski (2002: 62-63), doğru eylemi bulma yolunda oyuncuya, Sistem’ in özünü oluşturan, bilinçaltına bilinçli yoldan ulaşmanın öğüdünü verir:

“Hangi koşullar altında olursa olsun, sahne üzerinde, duygu için duygunun doğması ile hemen yön alan eylem olmaz. Bu kuralı bilmezlikten gelmek ancak en iğrenç yapmacıklıkla sonuçlanır. Bir eylem bölümünü seçerken duyguyu, tinsel (manevi) içeriği bir kenara bırakın. Hiçbir zaman kıskanç olmak için kıskanç olmaya, aşık olmak için aşık olmaya, acı çekmek için acı çekmeye kalkmayın. Bütün bu duygular daha önce olup bitmiş bazı şeylerin sonucudur. Daha önce olup biten bu şey üzerinde var gücünüzle düşünmelisiniz. Sonuca gelince, sonuç kendiliğinden doğacaktır (...) gerçeğe aykırılıklardan uzak durmalısınız. Siz tutkuları, tipleri kopya etmelisiniz. Siz tutkuların içinde, tiplerin içinde yaşamalısınız. Sizin onlara ilişkin oyununuz onların içindeki yaşayışınızdan doğup gelişmelidir.”

Stanislavski, bir eylemin psikolojik temeli yoksa, o eylem ilgi çekmeyeceğine ve bununla bağlantılı olarak gerçek sanatçının, kendisini çevreleyen edimli (fiili) yaşamdan daha başka, daha derin, daha ilgi çekici bir yaşamı kendi içinde yaratmak istediği görüşüne inanıyordu. Gerçek hayatta da yaptığımız her bir hareketin bir yapılma sebebi bir de sonuç boyutu vardır. Küçük ya da büyük bütün hareketler, fiziksel etkiyle birlikte psikolojik bir etki de oluşturur. İşte oyuncu, bir karakter için bu iki unsuru da keşfetmelidir.

İlk kez Stanislavski tarafından oyunculuk sanatının baştan sona gerçek doğası olarak keşfedilen ve somut bir eylemin doğal, mantıklı, içtenlikle yerine getirilmesi, eylemin öğelerine bağlıdır. Başka bir deyişle bu

öğeler, bir oyuncunun sezgi ile bilinçsizce yaratışını yapabilmesi için oyuncunun bilinçaltının açılması sürecinde önem taşıyan yardımcı öğelerdir. İşte, bir hedef belirlenerek, en basit fiziksel eylemi, en karmaşık psikolojik eyleme bağlayan, eylemin öğeleridir.

1. 3. 2. Eylemin Öğeleri*

Stanislavski, Sistem' ini anlattığı Bir Aktör Hazırlanıyor adlı ilk kitabında, her birine bir bölüm adı altında yer verdiği öğeleri ve bu öğelerin hayata geçebilmesi için gerekli bilgileri şu sırayla anlatmaktadır: 1. Eylem, Sihirli Eğer ve Verilmiş Durumlar, 2. İmgelem, 3. Dikkatin Odaklanması, 4. Kasların Gevşemesi, 5. Birimler ve Amaçlar, 6. İnanç ve Gerçeklik Duygusu, 7. Coşku Belleği, 8. Duygu - Düşünce Alış - Verişi, 9. Uyarılama, 10. Hareket Ettirici Güçler, 11. Kesintisiz Çizgi, 12. İç Yaratıcı Davranış, 13. Üstün - Amaç, 14. Bilinçaltının Eşiğinde

Stanislavski, Sistemi'ni oluşturmada kendi oyunculuğuna ilişkin gözlemlerinin yanı sıra tıpkı Diderot gibi, o da dönemin tanınmış oyuncularının da sahne performanslarını gözlemleyerek elde ettiği deneyimlerle eylemin öğelerini aşama aşama oluşturmuştur.

Stanislavski, Sistemi'ne önce on 'temel içerik' adıyla belirlediği kelimelerle başlar. Bunlar:

1. İlişki
2. Amaç
3. Engel
4. Strateji
5. Taktikler

* Çalışmanın bu bölümünde, Stanislavski Sistem'i ile ilgili yararlanılan farklı kaynaklarda 'eylemin öğeleri', 'aşamalar', 'the ten steps' (on adım) ya da 'ten system steps' (on sistem adımı) gibi aynı amaçla kullanılmış benzer çok sayıda terim ve ifadelerle karşılaşmıştır. Ancak çalışmada, yer yer farklı ifadelerle anlatmış olsa da, Stanislavski'nin kendi kitaplarında yer alan terim ve ifadeler belirleyici olmuş, özellikle bu ifadeler kullanılmıştır.

6. Metin
7. Alt-metin
8. İç Diyalog
9. Değerlendirmeler
10. Vuruşlar

Barton (1989: 16 - 17) Sistem'i anlatan yukarıda sıralanan on temel içeriği, "Bir oyuncunun tam olarak oynadığı anda ne olur?" Sorusunu sorarak hayatta karşılaşılan bazı bileşenlerin var olduğunu ve bir oyuncunun performansını gözlemeden önce 'Kendi Hareketini Gözlemek' başlığı altında başkalarıyla ilişkide olunan her anın içerdiği bilgileri açıklayıcı tanımlarla sıralar:

1. Sizin ve bu diğer kişinin birbirinize ne ifade ettiğinizin bazı açıklama yolları (**ilişki**)
2. İsteddiğiniz bir şey (**amaç**)
3. Yoldaki bir şey (**engel**)
4. İstedinizi elde etmek için planınız (**strateji**)
5. Bütün planınız içindeki özel manevralarınız (**taktikler**)
6. Sizin ve diğerlerinin söyledikleri (**metin**)
7. İma edilen ama gerçekte söylenmeyenler (**alt metin**)
8. Konuşamayacağınız fakat aktif olarak düşündüğünüz zamanlar (**iç monolog**)
9. Bir cevap seçmeden önce sizi çeşitli cevapları değerlendirme ve reddetmeye sevk eden insanların bir şeyler yaptığı veya söylediği anlar (**değerlendirme**)
10. Bir tür işlemlerin tamamlandığı ve yeni birinin başladığını işaret eden sahnedeki değişiklikler (**oyun**)

Koyu olarak yazılanlar terimlerin bu bileşenler için oyuncu dili olduğunu belirten ve oyunculukta bu on maddeyi öğrenmekten daha basit veya daha zor bir ders olmadığına da vurgu yapan Barton, aynı zamanda, insan etkileşiminin temeli olan bu on maddenin Stanislavski Sistemi'nin temelini oluşturduğunu belirtir. İyi oynayan tüm oyuncuların oynadıkları her sahnede bu on bileşeni iyi tanıdıklarını da özellikle hatırlatır.

Bu kelimeler, bir oyuncunun temel kelimeleri olarak belirlenmiştir ve oyuncu için işliyor olması gerekmektedir. Stanislavski, herhangi bir yaşamsal

durumda (ya da teatral karşılaşmada) kişinin (ya da karakterin) her zaman tercihlerine etrafındakiler hakkındaki duygularına dayalı olarak karar verdiklerini algılamıştır. Kişi istediğine sahiptir, istediğini almak için plan yapar. Konuşulan kelimeleri duyar ama ima edilen diğerlerini de algılar, aslında kafasında daima bir sürü kelime dolaşır. Kişi ve partneri yol boyunca reddettikleri halde bir sürü şey söylemeyi düşünürler. İşte Stanislavski'nin insanlar arasındaki herhangi bir karşılaşmanın değişimler olduğunda parçalara bölünebileceğini hatırladığını ve bu yüzden uzun ve kafa karıştırıcı olmak yerine karşılaşmanın kolayca halledilebilir bölümlere ayrılarak görülebilir olacağına karar verdiğini vurgulayan Barton (1989: 108), eğer bir oyuncu bunların her birini yaparsa, ilgisi tamamen çekilmiş olarak dürüstçe tepki verebileceğini ve seyretmeye fazlasıyla hazır olacağını, özellikle, belli birtakım oyuncu engelleri olan gerginlik, öz farkındalık gibi, azalmaya başlayacağını belirtir. Çünkü akıl sadece belli sayıda şeyi tutabilir (araştırmalara göre pek çok kişi için en çok yedi kategori).

Yukarıdaki sıralanan unsurlar, yaşam denen büyük oyunda insanın izole edilmiş bir karşılaşmaya girmesine yardım ederler. Stanislavski Sistemi ise, oyuncuyu bir karakterin bütün dünyasına yerleştirmeye yardım etmektedir. Yukarıdaki liste, sadece her insanın bilinçli olarak farkında olduğu durumları gösterir. Sistem bilinçaltını da içermekte ve Sistem daha geniş bir perspektifi ve pek çok dereceyi kapsamaktadır.

Stanislavski vizyonunu 'propozisyonlar' adını verdiği üç ana fikirde özetlemiştir:

Propozisyon 1: Oyuncu bir durumu hayattaki normal bir insan gibi başarmalıdır. Bunu yapmak için oyuncu;

1. Fiziksel olarak özgür ve kontrollü olmalıdır: kendini rahat bırakmalıdır ve yeteneğini kontrol edebilmelidir.

2. Uyanık ve dikkatli olmalıdır: Özgürlükle birlikte rahatlamış bir hazırlık durumunda olmalıdır.
3. Dinleme ve gözlem: karşısındaki oyuncularla uyum içinde olmalı.
4. Gerçeklik ve inanma: Oyuncu karakterin gerçekliği içinde yaşamayı kabul etmelidir.

Propozisyon 2: Eğer oyuncu kendini karakterin yerine koyarsa sahnede şunları birleştirerek içten bir canlandırmayı başarabilir:

1. Psikolojik Aksiyon: Kuvvetli motivasyonlar karakteri amaçlarına doğru iter. Olaya dahil olmuş, hisseden bir oyuncu otomatik olarak doğal fiziksel aksiyon ortaya koyar.
2. Fiziksel Aksiyon: Duygular hareketler aracılığıyla ortaya konur. Fiziksel aksiyonlar psikolojik durumları destekler.

Propozisyon 3: Yukarıdakilerin birleşiminden ortaya çıkan doğal aksiyon oyuncunun içten, inanılır duygular ortaya koymasına yardım edecektir. Ancak bunun için oyuncunun rolünü iyice araştırıp analiz etmesi gerekir. Oyuncunun hazırlanışı, onun kendisini bir fantezide değil, oyunun içinde hissetmesini sağlar (Barton,1989: 108 - 109).

Sıralanan bu aşamaların her biri diğerini tamamlayan organik bir yapı gösterir ve aşama aşama yaşayarak bütün yöntemi oluşturacak olan bir öğrenme süreci tamamlanır.

Yukarıda sıralanan on temel bileşene ek olarak Barton (1989: 114 - 115), 'On Sistem Adımı' adıyla tüm sistemi içeren on tane bileşeni ya da öğeyi, başka birisi canlandırılmak istendiğinde yapılması gerekenler olarak sıralamaktadır:

1. Bu insanın davranışlarını etkileyen ilgili tüm olayları öğrenin (**belirli durumlar-koşullar / verilmiş durumlar - şartlar**).

2. Bu olayları kendinizi onun hayat perspektifine yerleştirmek için kullanın (**sihirli / büyülu Eğer**).
3. Bilinçli ve bilinçsiz onun bakış açısından hayatta en fazla istediğı şeyi (**üstün – amaç / büyük hedef**) ve daha az fakat hala önemli hedeflerini belirleyin (**amaç hiyerarşisi**).
4. Çeşitli gerilemeler ve engellerle baş etme yolunu kavrayın. Bir psikolojik güdünün anlatımsal deneyleme yoluyla bir model ortaya çıkana kadar fiziksel bir etkisi olduğunda, tüm anlar arasındaki bağlantıları bulun (**hareketler çizgisi / kesintisiz eylem çizgisi / baştan sona eylem çizgisi**).
5. Sonuçları el yazısıyla yazın ve metni çalışılabilir birimler olarak işaretleyin (**eylem skoru / rolü değerlendirmek / birimler ve amaçlar**).
6. İnsanlar ve nesneler üzerinde gerçek ve düşünsel projeler hayal gücünüz ve deneyiminizden gelen nitelikleri hayata geçirin (**kazanım / paylaşım / duygu - düşünce alış – veriş**).
7. Karakterin duygularının süzgecinden geçirilebilecek fiziksel duyular ve duyguların anılarını uyandırmak için beş duyunuzu kullanın (**hatırlama / geri çağırma / duygusal bellek - coşku belleği**).
8. Sürekli oynayan iç monologunuza zihnin bir filmini ekleyin, sonra konuşun, partnerinizin kulağına değil, gözlerine, onun sizin gördüğünüzü görmesini sağlayın (**imgeler / hayal gücü / imgelem**).
9. Karaktere uyması için kendi eğilimlerinizi değiştirin, özellikle zaman duyunuzu ve deneyim yoğunluğunuzu (**tempo / ritim**) böylece uygun olmayan hiçbir davranışınız rolü etkilemez (**dış dengelemeler / ayarlamalar / uyarlama**).
10. Sizin aynı anda keşfetmenizi ve kontrol etmenizi sağlayan yüksek gerçeğe girmeniz konusunda serbest bırakacak tüm eski araştırmaları kullanmayı sağlayın (**yaratıcı durum – davranış / iç yaratıcı davranış**).

Stanislavski'nin Sistem' ini On Sistem Adımı* olarak adlandıran Barton, yukarıdaki sırayla oyuncunun dikkatine girecek olan bu adımlardan bir diğeri devreye girmeden bir adımın sona ermeyeceğini belirtir. Bir başka deyişle, bu aşamalarından birisi başladığında diğeri bitmek zorunda değildir, her biri aktif olarak birleşmeye devam etmektedir. Çünkü her biri, alt katmanlarda var olmaya devam eder. Stanislavski aşamaları / eylemin öğelerini, anlatım dili olarak uygun geçişlerle birbirine bağlarken de psiko-teknik gerçekte organik yapısını sürdürmektedir.

Çalışmada, Sistem' in anlatıldığı psiko - teknik yöntemde, eylemin öğeleri Stanislavski'nin üç ana fikirde topladığı, 'Propozisyonlar' daki sıralama temel alınarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Stanislavski'nin 'proposizyonlar' (önergeler) olarak adlandırdığı ve üç temel başlıkta özetlediği yöntemin başında anılan ilk öge, "**fiziksel olarak özgürleşmek**", kişinin kendini kontrol edebilecek şekilde bir tür **kasların gevşemesi / kas denetimini** sağlamak ya da beden kontrol altına alınmasına yönelik çalışmalar yapılması anlamındadır. Bu çalışmalar, oyuncunun kendisini rahat bırakarak gerginlikten kurtulmaya yönelik alıştırmalar toplamıdır.

Oyunculukta kas gerilmesinden, gövde tutulmalarından doğacak aksaklıkların ses organlarında, bacaklarda, ellerde, bel kemiğinde, boyunda, omuzlarda, nerede olursa olsun, hepsinde de oyuncuyu sakatlayacağını, oynamaktan alıkoyacağını anlatan Stanislavski (2002: 135), örneğin bu gerilmenin oyuncunun yüzünde meydana geldiğinde, yüzün anlatımını nasıl taşıttığını, gerilmiş kasların oyuncunun içinde olup bitenlerin tam tersini, bambaşka bir anlatımı dışa vurarak yüzü çirkinleştirdiğini, bu kas gerginliğinin aynı zamanda, gövdenin öteki kesimlerine de etki ederek oyuncunun

* Bu öğelerin farklı kaynaklardaki farklı adlandırmaları dikkate alınarak yukarıdaki sıralamada karşılaşılan tüm adlandırmalara koyu karakterlerle yer verilmiştir.

coşkuları üzerinde, o coşkuların anlatımı ile duygularının genel hali üzerinde sadece zararlı sonuçlar meydana getirdiğini vurgular.

Stanislavski / yönetmen Tortsov, öğrencilerine gövde gerginliğinin, hareketleri nasıl olumsuz etkilediğini ve bunun da oyuncunun iç yaşantısıyla ilgisi olduğunu göstermek için bir deneme yaptırır. Öğrencilerinden önce piyanoyu yerinden kaldırmalarını ister, ardından onlar piyanoyu kaldırma çabası içindeyken her birine zihin çalıştıracak ya da imgesel tasarımlar yapmalarını gerektirecek sorular sorar. Bu sorulara cevap vermek ya da istediklerini yerine getirmek için bir öğrenci, önce zorla kaldırmaya çalıştığı piyanoyu bırakır, bir an durup dinlenir, sonra zihnini toparlamaya çalışır ve her bir soru için gerekli duyguya başvurarak karşılık vermeye çalışır. Sonra kassal gücünü yenileyerek piyanonun köşesini zar zor kaldırmaya çalışır. Bunun üzerine Stanislavski/yönetmen Tortsov, şu açıklamayı yapar:

“ Görüyorsunuz ki,... benim istediklerime karşılık vermek için ağırlığı bırakmak, kaslarınızı gevşetmek zorunda kaldınız. Çünkü ancak ondan sonra kendinizi tümüyle beş duyunuzun buyruğuna verebilirsiniz. Bu kas gerginliğinin içsel coşku yaşantısını engellediğini açıkça göstermez mi?... gergin halde kaldığınız sürece, ne duygunun ince ayrımları, ne de rolünüzün psikolojik yaşayışı üzerinde düşünebilirsiniz. Bu yüzden, herhangi bir şey yaratmaya girişmeden önce hareketlerinizi engellemesin diye, kaslarınızı uygun duruma getirmeniz gerekir” (Stanislavski, 2002: 136-137).

Bir insan olarak oyuncunun da istese de, istemese de kas gerginliği yaşayacağını, hatta her oyunculuk deneyiminde bu gerginliğin kendisini göstereceğini ve bu durumu tamamen yok etmenin olanaksız olduğunu hatırlatan Stanislavski, ancak yine de oyuncuların durup dinlenmeden bu durumla savaşmak zorunda olduklarını, çünkü uyguladıkları oyunculuk Sistem'inin bir çeşit denetlemeyi geliştirmek ya da bir gözlemci meydana getirmekten ibaret olduğunu önemine değinir; bir oyuncunun kendisini gözlem altına alma ve gereksiz gerginlikten kurtarma eylemi, bilinçli, makinemsi bir alışkanlık haline gelinceye kadar geliştirilmelidir. Sözü edilen bu gelişim, rolün sadece durgun, hareketsiz kesimleri boyunca değil, özellikle

gövdece ve sinirce en hareketli anlarında da olağan bir alışkanlık, doğal bir zorunluluk olmalıdır. Yani oyuncu, coşku anlarında gergin olmamalı, aynı zamanda gevşemek için bütün gücünü kullanmalıdır. Stanislavski'nin (2002:140), ifadesiyle, "Kaslarımızın 'denetleyici' si gövde yapımızın tamamlayıcı bir parçası, bizim ikinci doğamız olmalıdır."

Stanislavski, bir oyuncu, ister uzanıp yatmak, ister dikilip durmak ya da herhangi başka bir duruş olsun, hepsinin de yalnızca kendi kendini gözlem denetine bağlı değil, imgesel bir düşünce üzerine kurulmuş ve de "belirli durumlar"la değerinin arttırılmış olması gerektiğinde ısrar eder. Eğer bu yapılırsa, duruş yalnızca bir duruş olmaktan çıkıp, eylem olacağı üzerinde durarak bunu bir örnekle anlatır:

"Tutun ki ben elimi başımın üstünden yukarıya kaldırıyorum, kendi kendime şöyle diyorum: 'Eğer ben böyle dikilseydim, başımın üstündeki yüksek dalda da bir şeftali asılı bulunsaydı, onu koparmak için ne yapmam gerekirdi?' Siz bu imgeye inandınız mı, yaşamasız bir duruş o anda eylemli bir amaca yönelen gerçek, canlı bir hareket durumuna gelir; şeftaliyi dalından koparmak. Bu hareketin gerçekliğini tastamam hissederseniz, isteğinizle bilinçaltınız yardımınıza koşar. Gereksiz gerginlik de yok olur. O duruş için zorunlu olan kaslar harekete geçer ve bütün bu işler herhangi bir bilinçli teknik araya girmeden yürür (Stanislavski, 2002: 146).

Stanislavski (2002: 146 - 147), sahne üzerinde amaçsız hiçbir duruşa yer verilmemesini, gerçek yaratıcı sanatta ya da ciddi sanatların hiçbirinde gösterişli, basmakalıp hareketlere eylemlere yer olmadığı, ancak basmakalıp bir duruştan yararlanmak zorunda kalındığında, bu duruşa bir iç amaca hizmet edebilecek biçimde bir temel sağlanması gerektiğini belirtir. Bir oyuncunun bilincine yerleştirmesi gereken gövdenin sahne üzerindeki her duruşunda ya da durumunda var olan üç an şöyle sıralanmaktadır:

Birincisi: Gereksiz gerginlik, zorunlu olarak her yeni duruştan ve bu duruşu izleyici önünde coşkuyla yapmaktan doğar.

İkincisi: O gereksiz gerginliğin makinemsi gevşemesi, denetleyici'nin yönetimi altında olur.

Üçüncüsü: Aktörü kendiliğinden inandırmayan bir duruş yeniden düzenlenir.

Doğanın gücünden Sistemi'nin her aşmasında övgüyle söz eden Stanislavski (2002: 147), yine doğaya dikkat çekerek doğanın, canlı bir organizmayı, kendi tekniklerinden daha iyi işlettiğini kasların doğru kullanımında da vurgular:

“Canlı bir amaçla gerçek bir eylem (bu, oyuncunun tastamam inanabileceği biçimde belli koşullar üstüne gereğince kurulmuş olduğu sürece gerçek ya da imgesel bir eylem olabilir) normal ve bilinçsiz bir yoldan doğayı harekete getirir. Kaslarımızı tümüyle denetleyebilecek, onları gereğince gerip gereğince gevşetebilecek olan da doğanın kendisidir.”

Hem iç, hem de dış yorum bakımından bir duygu, gövdesel anlatımı yönünden, inceliği ölçüsünde kesinliği, açıklığı, yumuşaklığı gerekli kılar. Bu yüzden, kas gevşetmek ya da kas gerginliğinden kurtulmaya yönelik bu alıştırmalar, çeviklikte, hafiflikte, uymada insan gövdesinin ne dereceye kadar eğitilebileceğini ve de denge duygusunun gerektirdiğini kasların yapabileceğini göstermesi bakımından Stanislavski'nin ifadesiyle oyunculuk sanatının öğrenilmesi gereken bir sırrıdır.

Bunun aşamanın hemen arkasından rahatlamış bir hazırlık durumundayken “**dikkatin odaklanması**” üzerine alıştırmalar geliştirilmesi gelir. Dikkatin odaklanmasında amaç, oyuncunun bütün ilgisini oynayacağı sahneye çekmektir. Oyuncunun dikkatini dağıtabilecek nesnelere olan ilgisini kesmek, sahneye yönelmesini sağlamak, çekici bir amaca ya da eyleme yöneltmek amaçlanmaktadır. Gergin bir dikkat, bir oyuncuyu kas tutulmaları kadar olumsuz yönde engelleyeceğinden, psikolojik durumu rahat olmadıkça, bilinçaltı yaratma çabası da rahatlıkla gelişemez. Bu nedenle, gövdesel gelişme kadar ruhsal özgürlüğü de sağlamak zorunluluğu bulunmaktadır.

Stanilavski (2002: 108), bir oyuncunun sahnedeki objelere dikkatini yeterince odaklamasını, ancak seyircileri de asla unutmaması gerektiğini vurgular. Çünkü oyuncunun kendini yalnız olduğuna, seyirciden hiç kimseyi görmediği ya da duymadığına inanmaya zorlamasının sanatına aykırı olduğunu ve seyircinin, tiyatrodaki gösterinin yardımcı yaratıcısı olduğunu hatırlatır. Dikkatin odaklanmasıyla korkusuz, huzurlu olmak, endişelerini ve sahneye engel olan her şeyi unutmak ve Stanilavski'nin adlandırdığı gibi "kalabalıkta yalnızlık"ı, başarmak mümkündür.

Stanislavski (2002: 109), oyuncunun, sahnede görmeyi, duymayı ve düşünmeyi yeniden öğrenmesini zorunlu görmektedir:

"... oyuncunun dikkat noktası olmalı, bu dikkat noktası da salonda bulunmamalıdır. Bir şey ne kadar çekici ise, dikkati de o kadar üzerinde toplar. Gerçek yaşamda dikkatimizi üzerinde toplayan pek çok şey vardır (...) sahnenin koşulları başkadır, oyuncunun doğal yaşamına karışır bu koşullar. Öylesine karışır ki, dikkati bir nokta üzerinde tutturmak için bir çaba göstermek gerekli olur. Sahne üzerindeki şeylere yeni bir gözle bakmayı ve de görmeyi öğrenmek zorunlu hale gelir."

Çünkü, psiko-fiziksel birlik birbirinden kopuktur ve bu da yeteneklerinin felç olmasına yol açar. Oyuncular çoğunlukla görüyor, duyuyor, ya da düşünüyor gibi yaparlar. Eğer bir oyuncu, sahnede canlı bir insan olmak istiyorsa yeteneklerini gerçek hayatta olduğu gibi işlemelidir. Gerçekten gören bir oyuncunun gözü seyircinin dikkatini çeker ve istediği yere yönlendirir. Görmeyen bir göz ise seyircinin dikkatini sahneden alır götürür. Bir oyuncu kendisine sahnede her türlü nesneyi gördürebilir. Bunu başarabilmek için bazı hayali detayları etrafına yerleştirir ve o görmek istediği şeyi cazip kılar. Konsantrasyon gücünü ne kadar çok kullanırsa o kadar otomatik hale gelir, nihayet bu durum oyuncunun ikinci doğası olur.

Eğer oyuncu fiziksel eyleme ve hayal gücünün inşa edebileceği her şeye maksimum düzeyde dikkatini verirse, dikkatini odaklamada başarılı olacaktır. Somut bir düşünce, bu düşünceyi ifade eden bir beden ve somut bir

fiziksel eylem oyuncunun dikkatini muhafaza edecektir. Tam anlamıyla yoğunlaşmış bir dikkat, fiziksel eylemin tam uygulanmasına bağımlıdır. Oyuncunun, bir nesneyi, her detayı görmek için gayret göstermesi gereken bedeni değil, hayal gücü olmalı, hayal gücünü kullanarak görmeye çalışmalıdır. Özellikle dikkatini bir nesne üzerinde yoğunlaştırırken fiziksel bir gerilim olmamalı, her eylem, gerçek hayatta gerektirdiği kadar konsantrasyon ile uygulanmalıdır.

Fiziksel eylemlerin uygulanmasında dikkat konsantrasyonunu mümkün kılmak için Stanislavski (2002: 117 - 119) “dikkat çemberi” kavramını geliştirmiştir. Bir oyuncu, dikkatini sahnedeki nesneler yardımı ile kurduğu farklı sahne bölümlerine kısıtlamalıdır. “Küçük dikkat halkası”, oyuncuyu ve üzerinde birkaç şey ile birlikte yakınlarda bir masayı da kapsayan küçük bir alandır. Oyuncu böyle bir küçük alanın merkezidir ve dikkatinin bu alan içindeki nesnelere emilmesini kolayca sağlayabilir. “Orta boy dikkat halkası” birkaç kişiyi ve bir grup eşyayı kapsayabilen bir alandır. Oyuncu her şeyi bir çırpıda değil, ama derece derece incelemelidir. “Büyük dikkat halkası” ise, oyuncunun sahnede görebildiği her şeydir. Halka ne kadar büyük olursa dikkati sürdürebilmek de o kadar zor olur. Dikkatinin dağıldığını hissettiğinde oyuncu hemen bir tek obje üzerinde dikkatini yoğunlaştırmalıdır. Bunu başarıp zorluğu aştığında da dikkatini önce küçük bir halkaya, sonra orta boy halkaya, ardından da büyük halkaya yoğunlaştırarak dikkatini yeniden yönlendirmelidir. Stanislavski (2002: 123 - 124), “dikkat çemberi” kavramının yararını bir Hint öyküsünü örnek göstererek anlatır:

Bir Mihrace, silme süt dolu bir tasla ve bir damlasını bile yere dökmekten kentin surları üstünde yürüyebilecek birini kendisine vezir yapmak istemektedir. Adayların bir bölüğü, seyredenlerin çığlıkları arasında heyecanlandılar, korktular ya da dikkatlerini başka yöne kaydırdılar ve sütü döktüler. Mihrace, “Bunlar vezir olamaz.” dedi. Derken, biri daha geldi; çığlığa, korkutmaya dikkati dağıtacak her türlü davranışa karşın gözünü süt tasının kenarından ayırmayan biri. Birlik komutanı “Ateş!” diye haykırdı. Ateş ettiler. Ettiler ama beklenen sonuç çıkmadı. Mihrace, “İşte, tam aradığım Vezir,” dedi. Adama, “çığlıkları duymadın mı?” diye soruldu. “Hayır, duymadım.”, “Seni korkutmak için yapılanları görmedin mi?”, “Hayır, görmedim”,

“Patlayan tüfek seslerini işitmedin mi?”, “Hayır, işitmedim. Ben süte bakıyordum”

“Bir oyuncu sadece sahne üzerinde değil, gerçek hayatta da gözlemci olmalıdır. İlgisini çeken bir şey üzerine dikkatini bütün varlığı ile yöneltmelidir. Bir nesneye dalgın bir yolcunun bakışı ile değil, kılı kırk yaran bir gözle bakmalıdır. Aksi halde bütün yaratıcı dizgesi (sistemi) tek yanlı ve yaşamla da ilgisiz kalır.” diyen Stanislavski (2002: 130), gözlem gücü ve konsantrasyonun oyuncunun yaratıcılığıyla olan bağını hatırlatarak aynı zamanda bir oyuncunun, sahnede gördüğü nesnelere dikkatini yoğunlaştırmakla kalmayıp duyduğu seslere ve zihnindeki objelere de konsantre olmayı öğrenmesi gerektiğini de belirtmektedir.

Oyuncu kendisini rahat bırakıp, gerginlikten kurtulacak ve sahnedeki tüm nesnelere, kişilere dikkatini toplayacak, karşısındaki oyuncularla uyum içinde, hem dinleyip hem gözlem yaparak sahne üzerinde yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmelidir.

Sahne gerçekliği şüphesiz hayatın gerçekliğinden farklıdır ve bir oyunda doğru gerçekler diye bir şey yoktur, her şey o oyun için icat edilmiştir. Bu farkı, *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında Stanislavski (2002: 177 - 178) yönetmen Tortsov tiplemesiyle, iki türlü gerçeklikle iki türlü inanç duygusu olduğuna dikkat çekerek anlatır: “Birincisi, kendiliğinden ve günlük bir olay yolu ile doğan gerçeklikle inanç duygusu, öteki de aynı derecede gerçek olmakla birlikte, imgelem ve sanatsal tasarlama yolu ile ortaya çıkan, **sahneye özgü gerçeklikle inanç duygusu.**” Stanislavski/Tortsoy, şöyle devam eder:

“Bu ikinci gerçeklik duygusunu elde etmek (...) için, sizi, imgesel bir yaşama düzeyine yükseltecek olan bir kaldıraç* kullanmalısınız. Bunun için de, ... bir tasarı hazırlamalısınız. Gereğince tasarlanan

* kaldıraç: “sihirli eğer”

“belirli durumlar”^{**}, sahne üzerinde bulunduğunuz sürece inanmanızı sağlayacak olan bir sahne gerçeğini yaratmanıza ve duymanıza yardım edecektir. Bundan da, normal yaşamda, gerçeğin, gözle görülür, elle tutulurcasına varolan, bir insanın edimli olarak bildiği bir şey olduğu sonucu çıkar. Sahne üzerindeki gerçek ise, edimli olarak var olmayan, ama olabilecek olan bir gerçektir.”

Sahnede inanmak, oyuncunun kendisini zorlaması gerektiği anlamına gelmemektedir. İnanç, bir oyuncunun sahnedeki nesnelere ya da kişilere seyircinin nasıl inanması gerektiğini istiyorsa öyle davranması anlamına gelmektedir. Örneğin bir oyuncu, rol arkadaşının karısı ya da annesi olmadığını bilir, ama ona karısı ya da bir annesiymiş gibi davranabilir. Benzer biçimde bir nesneye de uçan bir kelebekmiş gibi davranabilir. İşte, oyuncunun seyirciler üzerinde bu etkiyi gösterebilme yeteneği, sahne gerçekliğini oluşturmaktadır. Oyuncu bunu başarabildiği ölçüde oyunculuk sanatını oluşturmuş olur.

Bununla ilgili olarak, Stanislavski (2002: 178 - 179) kitabında yine yönetmen Tortsov tiplemesiyle oyuncu adayı Grisha'nın Othello'nun sapladığı hançerin kartondan yapılmış olmasının kendilerindeki inanç ve gerçeklik duygusu sorununu nasıl çözeceğine ilişkin bir sorusuna cevap olarak önce, işin bir de öteki yüzünden bakmanın önemine değinir. Yani, oyunculuk sanatındaki yaşamı inanmaya değer bulmazsanız, o zaman görünüşünüzü de değiştirmek zorunda kalırsınız uyarı ve hatırlatmasıyla başlar:

“....dikkat edilecek nokta, ister çelikten, ister kartondan olsun, Othello'nun hançerinin hangi maddeden yapıldığı sorunu değil, oyuncunun, kendisini öldürmesini haklı gösterebilecek olan iç duygudur. Othello'nun başına gelen olaylar, çevresini saran koşullar gerçek olsaydı, kendisine sapladığı hançer de madenden yapılmış bulunsaydı, bir insan olarak, oyuncu acaba nasıl hareket ederdi? Önemli olan budur. Bunun bizce anlamı şudur: Bir roldeki insan ruhunun iç yaşantısının gerçekliği ve o gerçekliğe inanış. Biz, sahne üzerinde çevremizi kuşatan şeylerin tastamam doğal varlığı ile, maddesel dünyanın gerçekliği ile ilgilenmeyiz! Bu bize ancak duygularımıza genel bir temel sağladığı ölçüde yararlı olabilir.”

^{**} “belirli durumlar”: “verili durumlar”

Stanislavski'nin bu örneğiyle, bir eylemi yaparken eğer oyuncu, mantıklı bir ardışıklık kullanırsa, "sihirli eğer" ile her şeyi haklı gösterirse, verilmiş şartları da göz önüne alırsa, o zaman abartılı rol yapmayacak ve davranışları samimi olacaktır anlamı çıkmaktadır. Yaptığı şeye kendini hiç zorlamadan inanacaktır; çünkü, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi yapacaktır. Dolayısıyla fiziksel eylemler, oyuncunun dikkatini, hayal gücünü, gerçeklik ve inanç duygusunu, doğru ölçü duygusunu geliştirir.

Böylece, verilmiş durumlar / "belirli durumlar" ile haklı gösterilmiş ve gerekli duygu ile ilişkilendirilmiş, doğru uygulanmış basit bir fiziksel eylem, oyuncunun psiko - fiziksel aygıtının katılımını sağlayacak ve yeteneklerini çalıştıracaktır. Verilen şartlarda samimi duyguları ortaya çıkacak ve resmettiği karakterin iç deneyimleri ile oyuncu tanışacaktır. Bir oyuncu, yaptığı her şeyi maksimum gerçeklik düzeyine getirip zihni ile bedenini birleştirirse ve bunu sanki gerçek hayatta yapıyormuş gibi hisse derse o zaman bir "ben" durumuna girebilir; böylece rolü ile bütünleşebilir. Fiziksel eylemin uygulanmasında, küçük bir fiziksel eylemin gerçek uygulanışı, oyuncunun sahnede olanlara inanmasına yardım eder.

Stanislavski'ye göre, oyuncunun her zaman iyi eğitilmiş, dikkatli, disiplinli bir işaretçiye ihtiyacı vardır ve bu işaretçinin, inanç duygusuyla işbirliği yapan gerçeklik duygusu olduğunu vurgular. Ancak böylece, oyuncunun yanlış yola sapmaktan korunacağını belirtir. Bunun için öncelikle, gerçek coşkular ve duygularla birlikte gövdesel eylemlere başvurmanın nedenin de budur. Onun özellikle üzerinde durduğu ve kısa da olsa, çok değerli bulduğu o anları şöyle ifade eder:

"Ama ne olursa olsun, eylemlerden daha önemlisi, onların gerçekliği ve de bizim bu eylemlere inancımızdır. Çünkü; gerçe kle inancı bulduğunuz her yerde duygu ile deneyi de bulursunuz. Minicik de olsa, tastamam inandığınız bir eylemi yerine getirerek bunu oynayabilirsiniz; hemen o anda, seziş yolu ile ve doğal olarak bir coşkunun doğduğunu hissedeceksiniz." (Stanislavski, 2002: 203)

Stanislavski (2002: 179), oyuncunun, yaratma anlarında yararlanmak zorunda bulunduğu sahne gerçekliğini anlatırken, hep içten dışa doğru bir çalışma yöntemini önermiştir:

“Bir oyunun gerçek ve imgesel rolleri üzerinde, dekoru üzerinde her zaman içten dışa doğru inceleme yaparak işe başlamaya çalışın. Kendi gerçeklik duygunuzu tümüyle doyuruncaya ve kendi coşkularınızın gerçekliğinde bir inanç duygusu uyandırıcaya dek imgelenen bütün koşullarla eylemler içine yaşam katın. İşte biz bu işleme, bir rolü haklı gösterme adını veririz.”

ve Stanislavski/Tortsov, hemen arkasından oyunculukta inanç ve gerçeklik duygusunu şöyle özetler:

“Sahne üzerindeki gerçeklik, ister bizde, ister oyun arkadaşlarımızda bulunsun, içtenlikle inandığımız şeydir. Ne gerçeklik inançtan ayrılabilir, ne de inanç gerçeklikten. Hiç biri ötekisiz var olamayacağı gibi, ikisi olmaksızın da sizin rolünüzü yaşamanız, bir şey yaratmanız olanaksızdır. Sahnede olup biten her şey, oyuncunun kendisi için de, oyun arkadaşları için de, seyirciler için de inandırıcı olmalıdır. Oyuncunun sahne üzerinde duyduğu coşklara benzer coşkuların gerçek yaşamda da olabilirliğine inanç katmalıdır. Oyuncunun duyduğu coşkunun, yaptığı eylemin gerçekliğine her anın her biri inançla dolmalıdır.” (Stanislavski, 2002: 179).

Stanislavski ‘Yöntem’inde inanç ve gerçekliğin nasıl algılanmasıyla ilgili olarak, tiyatro eleştirmeni David Cole (1975: 77 - 78) de “tiyatro olan ve olmayan arasındaki ayrımı, gerçekten yapılanla yapıyor gibi görünmek arasındaki ayrımla” karıştırmamak gerektiğine dikkat çekerek aynı bilgiyi yankılamakta ve sonraki ikisi arasında gözlemlediklerini şu cümlelerle aktarmaktadır:

“Bir aktör açıkça bir yer işgal eder. Senaryonun söylediği şekilde şarap ya da renklendirilmiş su içebilir, bir tokat atabilir ya da atar gibi görünebilir, dudaklarını partnerinin dudaklarına dokundurabilir ya da onu ağzından tutkulu bir şekilde öpebilir. Ancak, içmenin, tokat atmanın ya da öpmenin hangi dereceye kadar tiyatro olduğu hiçbir şekilde bunların ne dereceye kadar yapıyormuş gibi görüldüğüne bağlı değildir... Sahte kılıçlarla oynayan iki sahne eli tiyatro değil, aldatmacadır. Hotspur ve Hal’in düellosu, kılıçlarının uçlarını düzleştirse de tiyatrodur.”

Bir rolün ruhça ve gövdece yaşayışını yaratma sistemi de denilebilecek bu sistemde başarılı olmanın sırrı aslında “sihirli eğer” lerle

“verilmiş durumlar”da gizlidir. Çünkü bir oyuncuda içtepiyi / sezgiyi uyandıran bunlardır. Stanislavski’nin (2002: 201) söylediği: “Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız.” sözleriyle vurgulamak istediği, oyuncuda gerçeklik ve inancın bulunduğu yerde duygu ile deney de bulunur bilgisidir. Oyuncu inandığı bir eylemi yerine getirirken, o anda, sezis yolu ile ve doğal olarak coşkusu da doğar. İşte Stanislavski’nin psiko-teknik sisteminin etkinliği de burada ortaya çıkmaktadır.

Oyuncunun inanarak oynadığı bir oyunun gerçekliğine şüphesiz seyirci de inanacaktır. Ancak, oyuncunun inanarak oynaması ya da oyuncuda inanç ve gerçeklik duygusunun oluşması için Stanislavski Sistemi’nin yukarıda sözü edilen çok önemli iki uyarıcısına ihtiyacı olacaktır. Bunlar “**Sihirli/Büyülü Eğer**” sözcüğü ve “**coşku belleği**”.

Psikolojik aksiyon/iç duygu olarak da adlandırılan duygusal bellek / coşku belleği, bir oyuncunun gerçek hayatta yaşadığı ve oyunu için gerekli bir duyguyu harekete geçirebilme yeteneğini içermektedir. Bilindiği gibi sahnedeki bir deneyim, gerçek hayattakinden farklıdır ve bu fark, oyuncunun hem sahnede bir karakter olarak hem de karakteri yaratan oyuncu olarak yaşamasında yatar.

Bilimsel verilere göre duygusal bellek, yalnızca bir deneyimin etkisini korumakla kalmaz, aynı zamanda farklı doğası olan duyguların da sentezini yapar. Örneğin bir kişi, birbirinden farklı durumlarda sevinç ya da kıskançlık duygularını defalarca yaşamışsa, bütün bu durumlardaki ortak öge, bellekte bir etki bırakmış olacaktır. Stanislavski’nin ifadesi ile “...tecrübe edilmiş bir çok şeyin korunmuş izlerinden aynı özelliği taşıyan büyük yoğun ve derin bir duygular belleği oluşturulur.” Böyle bir bellekte gereksiz hiçbir şey olmayıp yalnızca öz vardır. Bu, aynı türden bütün duyguların sentezidir. Oyuncu, geçmiş bir deneyimin etkisini gerekli durumlarda tekrar oluşturup gerekli şekilde kullanabilmelidir. Provalar yardımıyla oyuncu şartlı bir refleks geliştirir

ve böylece sahnenin tetiklemesiyle de oyuncunun duygusu harekete geçirilir. “Tekrarlanan duygular, ilhamı etkileyebildiğiniz yegane anlamlardır.” diyen Stanislavski’ye göre, sahnede oyuncunun kendisini kaybettiği an kendi bölümünü doğru olarak oynamaktan ayrıldığını gösterir. Tekrarlanan hisler, duyguların hafızasıdır. Beş duyunun hepsi duyguları ortaya koyma kapasitesine kuvvetle sahiptir ve beş duyunun hepsi sahnede teatral objelerin gerçekliği yansıtmada yetersiz kaldığı durumlarda yardımcı olurlar. Böylece, karakterin deneyimine dönüştürülen oyuncu deneyimi sahnede hayatta olduğu kadar samimi ve derindir. Bu anlamda, yukarıda değinildiği gibi, oyuncunun sergilediği oyunun niteliği, onun samimiyetine ve deneyimine bağlıdır. Sahne deneyiminin niteliğini, hayat deneyiminin şiirsel bir yansımaya dönüşmesi olarak gören Stanislavski’ye göre zaman bir kere tecrübe edildikten sonra duygu hatıralarının mükemmel bir temizleyicisidir. Onun kendi ifadesiyle, “...anımsanan duygularımız için mükemmel bir filtredir, zaman – hem de mükemmel bir sanatçıdır. Zaman, yalnızca hatıraları saflaştırmakla kalmaz, gerçekçi acı anıları giderek şiirselleştirir de.” (Aktaran Moore, 1984: 42; Barton, 1989: 124; Stanislavski, 2002: 233).

Bu anlamda, oyuncu, gerçek deneyimler; gerçek sahne deneyimleri yaşamalıdır. Çünkü, Stanislavski’nin ifade ettiği gibi, sahnede oyuncu ‘birincil’ değil, ‘tekrarlanan’ deneyimler yaşar. Yeniden yaratılmış bir duygunun ‘birincil’ duygudan farklı olmasının nedeni, böyle bir duygunun oyuncuyu tamamen absorbe edememesidir.

Stanislavski (2002: 224 - 225), Bir Aktör Hazırlanıyor adlı kitabında yönetmen Tortsov tiplmesiyle oyunculuk çalıştırdığı öğrencileri coşku belleği sözlerinin ne anlama geldiğini kendisine sorulduklarında, belleğin bu çeşidini ilk kez tanımlamaya çalışan T. Ribot’un aktardığı bir öyküyü anlatarak doğru örneği vermeye çalışır :

“İki gezgin, denizin kabarması üzerine, ıssız bir kayalığa sığınır. Kurtulduktan sonra izlenimlerini anlatırlar. Biri, yaptığı her şeyi en ince ayrıntısına varıncaya kadar anımsar; nasıl, niçin, nereye gitmiş;

nereye tırmanmış, nereden inmiş; nereye atlamış, neden atlamış, hepsini bir bir söyler. Ötekinin belleğinde ise hiçbir anı kalmamıştır. Sadece, duyduğu coşkuları hatırlar. Hoşnutluk, kuruntu, korku, umut, kuşku, en sonunda panik birbiri arkasına çıkagelir.”

Öykünün sonunda, ikinci adamın bir oyuncu için gereken coşku belleğine tam uygun bir örnek olduğunu belirtir. Başka bir örnekte de:

“...arkadaşınızın ölümü karşısında bir zamanlar duyduğunuz coşkuları size yaşatan bu tip belleğe, coşku belleği diyoruz. Göz belleğimiz unutulmuş bir yer, bir şey ya da kişiden nasıl bir imge yaratabilirse, coşku belleğiniz de vaktiyle yaşadığımız duyguları anımsayabilir. Bu duygular anımsanmaz gibi görünse de ansızın ileri sürülen kışkırtıcı bir neden, bir düşünce, bildik bir nesne bütün canlılıkları ile hepsini belleğinizde diriltebilir...” (Stanislavski, 2002: 227).

Stanislavski (2002: 234), coşku belleğimizin gerçekte neye benzediğini gözünüzün önüne getirebilir misiniz ? sorusuna şu cevabı verir:

“İmgeleminizde, her birinde bir çok odalar, her odada sayısız dolaplar, raflar ve bir kıyıda da birinin içinde küçük bir tespih tanesi bulunan kutular canlandırın. İstenen kutuyu bulmak oldukça zordur (...) Belleğinizi arşivleri de işte böyledir. Onun da bir çok bölümleri, o bölümlerin de bölümleri vardır. Kimi bölümlere yaklaşmak daha kolaydır. Sorun, bir zamanlar akan yıldız gibi parlayan coşkuyu yeniden ele geçirmektir. Eğer bu coşku yüzde kalır da belleğinizde canlanırsa, bahtınızın yıldızlarına şükranlarınızı sunabilirsiniz.”

Stanislavski, bir oyuncunun canlandıracağı role hazırlandığı yaratıcı süreçte, oyuncunun kendi iç hayatı ile dış dünyaya yönelik gündelik gözlemlerini oyuncunun kendisi için faydalanabileceği tükenmez bir kaynak olarak görüyor ve bunun yanı sıra çalışmalarda satır aralarında oyunculara, duygusal belleği zenginleştirmek için okumayı, müzik dinlemeyi, müze ziyaret etmeyi, insanları sürekli gözlemlemeyi öğütüyordu. Çünkü ona göre, iyi gelişmiş bir duygusal bellek, oyuncunun geçmiş deneyimleriyle oluşturduğu ve sahnede ihtiyacı olacak duygular için tek kaynaktır. Bununla ilgili: “Coşku belleğiniz ne kadar geniş olursa, iç yaratıcılık gereciniz de o kadar zengin olur (...) Bizim bütün yaratıcı deneylerimiz, doğrudan doğruya belleğimizin gücü, çalışkanlığı, şaşmazlığı oranında tam ve canlıdır. Eğer bellek zayıf olursa, onun uyandırdığı duygular da silik, soluk ve cılız olur....” sözleriyle Stanislavski (2002: 250), bir kez daha coşku belleği gerçekten zayıf olursa,

uyguladığı psiko-teknik çalışmanın dağınık ve karmaşık olacağına vurgu yapmıştır.

Oyuncunun kendisini oynayacağı karakterin yerine koyarak kuvvetli motivasyonlarla, amaçlanan içten bir canlandırmayı sanata dönüştürebilecek bir gerçeklikle sergileyebilmesinde hissetmesi, doğal olarak onu fiziksel aksiyona götürecektir. Çünkü fiziksel aksiyonlar, psikolojik durumları destekler ve duygular hareketlerimiz yoluyla aktarılabilir. Doğru fiziksel aksiyonu sağlamanın önemiyle ilgili olarak, Stanislavski (2002: 222, 325), "...içten hız almadıkça bütün dışa dönük oyunlar biçimseldir, soğuktur, anlamsızdır." ve "...hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akord edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar. Böylece, ilk ve en önemli ustayı bulmuş oluruz; duygu" ifadelerini kullanmıştır.

Coşku belleği çalışmalarında genellikle, uyarandan hareketle duyguya varmaya çalışıldığını oysa çoğunlukla bunun tersinin gerektiğini vurgulayan Stanislavski (2002: 249), kendisine de bilge bir aktörün öğrettiği coşkudan hareketle onu ilk uyarana varma yöntemini şu sözlerle aktarır:

"Duyguyu duygu olarak düşünmeyin, zihninizi, o duyguyu geliştiren ne ise onun üzerinde toplayın, deneyi oluşturan koşullar ne ise onların üzerinde durun." Böylece oyuncu, bu yöntemi kullanarak istediği herhangi bir duyguyu istediği anda yineleyebilir, çünkü gelgeç bir duygunun ilk uyarana kadar sürmek, sonra da o uyaranda yine duygunun kendisine ulaşmak elindedir.

Coşku belleğiyle ilgili olarak tüm bunların yanı sıra, Stanislavski (2002: 254 - 255), bir oyuncunun ömür boyunca oynayacağı bütün roller için gerekli coşku gerecini yeterince elde etmenin kesinlikle olanaksızlığından ve deneye değil de salt usa dayanan (a priori) bir yargı yürütmekten söz eder ve "Bunun için de, başkalarını incelemeli, onlarla paylaştığımız duygular kendi öz duygularımız haline gelinceye kadar, coşku yolundan, elimizden geldiğince onlara yaklaşmayız." önerisini getirir. Ayrıca, bir oyuncu için gerekli olan

coşku hafızası ve coşku uyarıcıları arasında özellikle en güçlü iç uyarıcı kaynağın oyunun metnin de bulunduğunu belirtir. Çünkü ona göre metin, duygu ve düşüncenin gerektirdikleri belirtir ve aktörlerin birbirleriyle olan ilişkilerine etki eder. Coşku uyarıcısının başka önemli kaynağı olarak da doğru gövdesel eylem ve bu eyleme olan inancı gösterir.

Stanislavski (2002: 70), oyunculuk eğitimi çalışmalarında, her zaman iki noktaya özel bir önem vermiştir. Birincisi: oyunculukta her eylemin haklı bir iç nedenin olması, akla uygun, tutarlı, gerçek olması gerektiği; ikincisi ise, “eğer” sözcüğü: bu sözcük, oyuncuyu, günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini görür.

“Eğer”in bu önemli ayırıcı niteliği, onu, Stanislavski’nin (2002: 71 - 73), oyunculuk okulunun temel ilkelerinden birine yaklaştırmaktadır: Yaratıcılıkta ve sanatta canlılık. Stanislavski “eğer”in bu özel niteliği için: “Eğer”in etkisindeki giz, her şeyden önce, korkuya ya da zora başvurmayışında, sanatçıyı bir şey yapmaya itmemesindedir. Tersine, “eğer”, dürüstlüğünden ötürü, sanatçıya inanç verir, onu varsayılan bir durumda güvenli olması için cesaretlendirir...” açıklamasını yapar. Bunun için Stanislavski oyuncuya, “İkircimli anlarınızda, düşünceleriniz, duygularınız, imgelemeniz uyuşukken, eğer’i anımsayın” hatırlatmasında bulunur. Uygulamalarında örneğin, “Bu davanın yargıcı ben olsaydım eğer, ne yapardım?” sorusuna karşılık akla gelebilecek her olasılıktan yararlanarak verilecek cevaplar sonucunda her bir vesilenin yaşattığı coşkuyu yaşayarak oyuncunun oynayacağı karaktere yakınlaşmasını sağlar. Bunun hemen ardından, oyuncuyla temsil ettiği kişi arasındaki bu yakınlığı tamamlamak için, oyuna yön ve ilgi çekici eylem veren, aynı zamanda oyunun boşluklarını dolduracak bazı somut ayrıntılar eklenmesini ister. Böylece, zaten “eğer”in dayandığı varsayımlar oyuncuya en yakın kaynaklardan alındığı için oyuncudaki etkisi de güçlü olacaktır. Oyuncu rolü ile kendi yaşamı arasında bu bağlantıyı da bir kere kurarsa, artık o iç itmeyi, yani coşkuyu da bulmuş olacaktır. Buradan da şu sonuç çıkmaktadır: “Eğer”, aynı zamanda, bilinçaltı yaratmanın da kaynağıdır.

Böylece, Stanislavski (2002: 75), Sistemi'nin ve dolayısıyla, oyunculuk sanatının temel ilkelerinden birisini daha belirtir: bilinçli teknik yolu ile bilinçaltı yaratma.

“Eğer”i güçlü olarak bir başka temel ilkeye daha bağlayan Stanislavski (2002: 75, 77), bu ilke için de Puşkin’in dram sanatı üzerine yazdığı “Coşkularda içtenlik, belirli koşullar içinde gerçek görünen duygular, dramattistten beklediğimiz işte budur” sözlerini aynen onaylayarak kendisinin de Sistem’inde oyuncudan beklentisinin tıpatıp bu, olduğu bilgisini paylaşır. Puşkin’in sözlerindeki, ‘belirli koşullar içinde gerçek görünen duygular’, ifadesindeki ‘gerçek görünen’ sözü ile gerçekteki duyguların kendilerini değil, onlara az çok yakın olan, benzeyen duyguları, gerçek iç duyguların itmesiyle yeniden yaratılan coşkular anlatılmaktadır. Bunun uygulaması da şudur:

“Önce, oyunun ortaya getirdiği ‘belirli koşullar’ı, yönetmenin sahneye koyuşunu kendinize göre tasarlayacak, kendi sanat anlayışınız üzerinde düşüneceksiniz. Böylece, temsil edeceğiniz karakterin yaşayışının genel taslağı ile o karakteri çevreleyen koşullar belirlmiş olacaktır. Böyle bir yaşayışın genelliğine gerçekten inanmanız, sonra da kendinizi o yaşayışa yakın hissedecek kadar alışmış olmanız gerekir. Eğer, bunda başarıya ulaşırsanız, “içtenlikle coşkuların” ya da “gerçek görünen duygular”ın içinizde kendiliğinden uyandığını görürsünüz.”

İşte bu üçüncü oyunculuk ilkesi uygulandığında, kendi duygularınızı unutun artık, diyor Stanislavski. Çünkü o duygular çoğu zaman bilinçaltı kökenlidir, doğrudan doğruya buyruğa da bağımlı değildir.

Özetle, oyuncuda inanç ve gerçeklik duygusunun oluşması için gereken ikinci uyarıcı olan Stanislavski’nin adlandırdığı “sihirli / büyülü eğer” kavramı, karakterin amacını, oyunun amacına dönüştürmektedir. Aslında bu kavram, hem psikolojik hem de fiziksel eylemler için tetikleyici bir işlev görmektedir. Çünkü “eğer”, oyuncuyu hiç olmayan, hayali ortamlara taşımak için kullanılmaktadır. Eğer, siz o kişi olsaydınız ne yapardınız? sorusunu oyuncu kendi kendisine sorar. “Eğer”, sadece bir varsayımdır ve var olan hiçbir şeyi iddia ya da ima etmez. “Eğer”, yardımıyla oyuncu kendisine

yarattığı problemleri çözmeye yönelir. Oyuncunun bu problemleri çözmeye yönelik çabaları, kendisini iç/psikolojik ve dış/fiziksel eylemlere götürür.

Barton (1989: 116), efsanevi kızıl derilinin heyecanlı genç savaşçılara “...onun makosenlerini giyip yürümedikçe bir başkasını yargılamayın!” öğüdünü, muhtemelen tüm kültürlerde tecrübesiz insanlara büyükler tarafından söylenen adeta “Sihirli Eğer”in haplaşmış formülü olarak değerlendirmektedir. Başka birinin ayakkabılarını giyiyor ve bir süre yürümeye çalışıyorsunuz. Buradaki ‘Eğer’, aynı zamanda karakterin verilmiş durumlarına girmek anlamına da gelmektedir. Sihirli Eğer’ in karakterle en az ortak nokta olduğu alanlarda daha çok kullanılmasını da öneren Barton, “eğer”i oyunculara gerektiği oranda, üstün ya da yargılayıcı hissetmeyi engellemek ve karakteri kendi gerçeklik vizyonu içinde tüm kalbinizle oynamak için yapabileceklerini öğütler. Sonunda oyuncunun, onu onun olduğu gibi canlandırmak zorunda hissedeceğini belirtir.

Yukarıda sıralanan kas denetimi, dikkatin odaklanması, inanma ve gerçeklik duygusu, coşku belleği ve sihirli eğer, birleşiminden ortaya çıkan doğal aksiyon, oyuncunun içten, inanılır, gerçek duygular ortaya koymasına, yani fiziksel özgürlüğe erişebilmesine yardım edecektir. Bu kavramlar aynı zamanda, Stanislavski’nin hedeflediği oyunculuk sanatında yaratıcılığa ulaşma yolunda ilk aşama olan fiziksel özgürlüğe ulaşmanın unsurlarıdır. Bu unsurlarla, bilincin önündeki engeller ortadan kaldırılmaya çalışılır ve böylelikle bilinçaltının kendisini göstereceği alan açılır.

Stanislavski, yukarıda “eğer”in anlatımında, “eğer”i güçlü bir oyunculuk ilkesine bağlayarak oyunculara, bu - oyunun belirli koşullarını oyuncu kendisine göre tasarlayacak ve düşünecek, böylece oynayacağı karakterin genel taslağı ile o karakteri çevreleyen koşullar belirlenmiş olacaktır - oyunculuk ilkesini uyguladığınız zaman, kendi duygularınızı unutun artık, çünkü o duygular çoğu zaman bilinçaltı kökenlidir, doğrudan doğruya buyruğa da bağımlı değildir, sözleriyle aslında, oyuncuya dikkatinizin tümünü

“belirli koşullar”a yöneltin, bu koşullar her zaman kavranabilir demek istemektedir. Böylece, “eğer” in gücünün sadece kendi çabasına değil, ‘belirli koşullar’ın ana çizgilerinin açık seçik belirtilmiş olmasına da bağlı olduğunu anlatmaktadır.

Stanislavski’nin deyişiyle ‘belirli koşullar’ diğer bir deyişle, ‘verilmiş durumlar/şartlar’ı ‘eğer’den ayırmak oldukça zordur. Stanislavski (2002: 76), bu iki unsur arasındaki ayrımı şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Eğer, hareket noktasıdır, belirli koşullardır, gelişimdir. Gerekli kışkırtıcı bir özellik söz konusu ise, bunlardan biri var olmadan öteki de var olamaz. Bununla birlikte, gördükleri ödevler başka başkadır: Belirli koşullar eğer için temel döşerken, eğer de uyuyan imgelemi dürter. Böylece, her ikisi birlikte ve ayrı ayrı olarak aktörü harekete iten bir gücün yaratılmasına yardım ederler.”

İlişkiler, eğitim, sosyal hayat, ekonomik durum, yaş, tarihsel dönem gibi, kendi geçmiş ve geleceğimizle ilgili olarak düşündüğümüz tüm detaylar bizim verilmiş durumumuzdur. **Verilmiş şartlar / durumlar**, aynı zamanda şimdi nasıl davrandığımızı etkileyen hayat faktörleridir. Tıpkı gerçek hayatımızda bizi oluşturan benzer durumlar gibi - iyi ya da kötü - bir oyundaki verilmiş durumlar da, sergilenecek oyunun bir parçasıdır. Oyun yazarı bunların bazılarını, oyuncunun karakterin dünyasına girmesine yardımcı olmak için karaktere verir. Geri kalanları oyuncu kendi tamamlar. Ne, nerede, ne zaman, niye, nasıl ve kimle başlayan tüm temel gazetecilik sorularını sorar. Sonra, hangi durumların en önemli olduğuna karar vereceği bir liste oluşturur. Bu dış şartların oluşturduğu içsel ve dışsal durumlara aynı anda bakılması ve verilmiş durumların birkaçı oyuncunun anlamasına ışık tutacaktır. İlke olarak, karakterlerin durumlarına bakmakla işe başlanması önerilmektedir.

“**Verilmiş şartlar**”, oyunun olaylar örgüsünü, eylemleri, olayları, çağı ya da dönemini, eylemin zamanı ve yerini, yaşama düzenini, yönetmenin ve oyuncunun yorumunu, sahneleme, oyunu bütünü ile ortaya koyma, dekorlar, giysiler, sahne donanımları, aydınlatma, ses efektlerini, yani oyuncunun

rolünü yaratma sürecinde dikkate alması gereken her şeyi, bütün koşulları kapsar (Stanislavski, 2002:76).

Kişinin psikolojik ve fiziksel davranışı, çevrenin dış etkisine açıktır ve bir eylem, oyunun verilmiş şartlarında belli bir karakterin neleri yaptığına ve niçin yaptığına açıklık getirir. Karakter, önceden verilmiş şartlarda bu eylemler ile inşa edilir. Oyuncu, oyunun içindeki ortam ile öylesine tanışık olmalıdır ki, o ortamın bir parçası haline gelebilsin. Eylemin ayrıntıları ve rengi, eylemi meydana getiren ortama bağlı olacaktır. Ancak oyuncu, olayları ve verilmiş şartları inceledikten sonra kendi duygularının ve diğer iç deneyimlerinin katılımını sağlayacak eylemleri seçebilecektir (Moore, 1984: 26).

Buraya kadar aktarılan bilgileri Stanislavski, oyunculuğu hem sanat hem de bir meslek olarak sistemin temel özellikleri çerçevesinde ve psiko-teknik organik yapısıyla çok iyi özetleyen şu sözlerle açıklar:

“Bizim oyun yazarının yapıtı karşısında yapacağımız işte budur; biz, sözcüklerin altında gizleneni yaşama kavuştururuz; biz kendi düşüncelerimizi yazarın satırları içine yerleştiririz; biz, oyunun öteki karakterleriyle, o karakterlerin yaşama koşullarıyla kendi ilişkilerimizi kurarız; biz oyunun yazarıyla yönetmeninden aldığımız gereçlerin süzgecinden geçiririz kendimizi; biz, kendi imgelemimizden çıkardıklarımızı da katarak bu gereçler üzerinde çalışırız. O gereçler ruhça, hatta gövdece bizim parçamız olur; coşkularımız içtendir, işi bütünleyen bir sonuç olarak da, piyesin gerekleriyle kaynaşık, gerçekten verimli bir çalışkanlık kazanırız.” (Stanislavski, 2002: 78).

Stanislavski (2002: 79), bütün bu sıraladıklarını oyuncunun kendi alıştırmalarıyla, deneyleriyle bulacağını ve bir role ya da bir oyuna yaklaşmanın başka bir yolu olmadığını belirterek, doğru hareket noktasının önemini anlatmak için şu hatırlatmayı yapar;

“... bir rolü incelerken, önce o rolle ilgisi olan bütün gereçleri toplamak, bu gereçlere, yaptığınıza inanmayı kolaylaştıracak biçimde dirimsel bir benzerlik sağlayıncaya kadar imgeleminizden bir şeyler katmak zorunda olduğunuzu hiçbir zaman unutmayın. Başlangıçta kendi

duygularınızı bir yana bırakın. Psikolojik koşullar hazır ve doğru olduğu zaman, duygular kendi uyumlarıyla yüze çıkarlar.”

Verili durumlar/şartlar, oyun metninin verdiği koşullarda ve belli bir amaç doğrultusunda oynamak gibi görünse de aslında, bir metinde hemen ilk akla gelebilecek bazı açıklamalar, diyaloglar dışında söylenmemiş sözcükler, başka bir deyişle, örneğin bir karakterin konuşmadan sergileyebileceği duygu ve düşünceleri vardır. İşte bunlara, “**alt-metin**” denilmektedir. Alt-metin içeriğinde nelerin olduğunu keşfetme sürecinde oyuncunun ciddi bir analiz çalışması yapması gerekmektedir. Bu çalışmada, oyuncudan oyunu parçalara bölerek oyunun geçtiği dönemsel bilgiler ve karakterlerin özelliklerini, hayatlarındaki bazı önemli detayları **imgelem** yoluyla oluşturması istenir. Aktif analiz çalışmalarıyla, ortaya çıkarılan verili durumlar aracılığıyla oyuncuyu rolü için ihtiyaç duyduğu eyleme yöneltmek amaçlanmaktadır. Bu aşamada oyuncudan, Stanislavski’nin pasif ve aktif imgelem olarak belirlediği ve varsayılan iç koşullara bağlı iç imgeler çizgisini düşsel, imgesel tasarımlar yoluyla rolünün film karelerini oluşturması beklenir.

İmgelem, oyuncunun kafasındaki resmin, karşısındaki insanın da görmesini sağlamaya yönelik bir tür etkili iletişim çalışmasıdır. Stanislavski’nin (2002: 80), ifadesiyle “sihirli eğer”, oyuncuyu, günlük yaşamdan ayırıp imgelem düzeyine yükseltmede bir kaldıraç rolü oynar. Diğer bir deyişle, verilmiş şartlar/koşullar “eğer” için temel hazırlarken, “eğer” de uyuyan imgelemi uyandırır. Oyun, oyunun içindeki roller, yazarın imgelemine buluşları, yazarın düşünüp tasarladığı bir sıra “eğer”lerle belirli koşulların tümüdür. Sahne üzerinde günlük olaylar diye bir şey yoktur. Oyun yazarının yapıtı gibi, sanat da imgelemin bir ürünüdür. Oyuncunun amacı, kendi tekniğini kullanarak, oyunu bir tiyatro gerçeği haline koymak olmalıdır. Bu olayda imgelem çoğunlukla en büyük rolü oynar. Bu anlamda, oyun yazarının metin içinde belirtmediklerini, yani alt-metni bulmak, oyuncu için bir keşif işi gibidir. Stanislavski’nin (2002: 66) alıştırımlar sırasında öğrencilerine

dediği gibi: “... Kralı kılıcsız öldürebilir, ateşi de kibritsiz yakabilirsiniz. Asıl yakılması gereken sizin imgelemenizdir.”

Oyuncunun rolünü, sanatsal bir sahne gerçekliğine dönüştürmesinde hayal gücü ya da imgelem dünyası baskın bir rol oynadığından oyuncu, öncelikle hayal gücünün iyi işleyip işlemediğinden emin olmalıdır. Gerekirse, hayal gücünü besleyip zenginleştirmelidir. Bunun için oyuncu, insanları ve onların davranışlarını gözlemlemeli, onları anlamaya çalışmalıdır. Etrafında olan bitenin farkında olmalı, hayal etmeyi öğrenmeli ve iç bakışı ile sahneler yaratıp o sahnelerde yer almalıdır. Bir oyuncunun özellikle herhangi bir tema seçip onun üzerinde düşünmeyi de öğrenmesi gerekir. Hayal ettiği her şey kusursuz ve mantıklı olmalıdır. Oyuncu her zaman kim olduğunu, hayalindeki sahnenin nerede, ne zaman, nasıl ve niçin olduğunu bilmelidir. Oyunundaki her kelimesi ve her hareketi, iyi işleyen bir hayal gücünün sonucu olmalıdır. Bütün bunlar, tasarımı yaptıği hayali/düşsel bir hayatın görüntüsünü oluşturmaya ya da resmini çizmesine yardım edecektir. Sayın’ nın (2003: 27) da belirttiği gibi, “... özne ile nesne, göz ile bakış birbirini yansılayan birer aynadır. İmge ile bakış, aynı görüntüyü yansılamaktadır. Bir nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa, imge de ona öyle gelir.”

Yaratıcı hayal gücü, temel olarak bir oyuncunun eylemlerini doğal ve doğaçlama olarak yapmasına yardım edecektir ki bu da, oyuncunun duygularının anahtarıdır. İçten gelen bir eylem, duyguları açan bir anahtar görevi yapar. Bu nedenle, imgelemede düşüncelerin edilgin olmaması gerektiğini ve canlılığın son derece büyük bir önemi olduğuna değinen Stanislavski (2002: 86-87) bir oyuncunun imgeleminde başarılı olması için önce, imgelemine inanarak başlayacak, sonra, ilgi çekici bir konu düşünmeye başlayacak ve son olarak da düşüncelerinin edilgin olmaması gerektiğini vurgulayarak bunu, “...ilk iç eylem doğar, sonra da dış eylem” sözleriyle özetler. Stanislavski, imgelem alıştırmasını anlatırken edilgin değil, etkin

olmayı önererek canlılık uyandırmak amacıyla küçük yeğeniyle oynadığı bir oyunu açıklar:

“Küçük kız, Ne yapıyorsunuz?” diye sorar.
 “Çay içiyorum,” karşılığını veririm.
 “Peki” der, “o çay değil de hintyağı olsaydı nasıl içerdiniz?”
 “Hintyağının tadını anımsamak, ona hissettiğim tiksintiyi göstermek zorunda kalırım. Başarıya ulaştığım zaman da kızcağız odayı kahkahalarla doldurur.”
 “Nerede oturuyorsunuz? diye sorar.”
 “Sandalye” karşılığını veririm.
 “Kızgın bir soba üzerinde oturuyor olsaydınız ne yapardınız?”
 “Kendimi kızgın bir soba üzerinde düşünmeye zorlar, ölesiye yanmaktan nasıl kurtulabilirim diye karar vermeye çalışırım. Bu çalışmada başarı elde ettiğim zaman da kızcağız bana acır ve ‘Daha fazlasını istemiyorum’ diye bağırır. Şayet ben oyuna devam edecek olursam, iki gözü iki çeşme ağlamaya koyulur...”

Benzer başka canlı bir örneği de “sihirli eğer” yardımı ile sınıfta öğrencilerine yaptıran Stanislavski (2002: 88), o an içinde bulundukları günün saatini öğle sonrası üç yerine gece üç yaparak, öğrencilerine hem dışta hem de içte değişimler yaşamalarını sağlayacak özellikle maddesel nesnelere ya da zaman, mekan gibi fiili gerçeklere dayanan uygulamalara yöneltir:

“İmgelemenizi, dersin böyle geç vakte kadar sürmesini haklı gösterecek biçimde kullanın. Bu basit koşuldan birbirini kovalayan bir sıra sonuçlar meydana gelir. Evde aileniz sizi merak edecektir. Telefon olmadığı için onlara haber veremiyorsunuz. Başka bir öğrenci, kendisini beklemekte oldukları bir toplantıya katılamayacak. Bir üçüncüsü kentin kenar mahallelerinde yaşamakta, trenler işlemediği için de evine nasıl gideceğini bilememektedir.”

Oyun yazarları, karakterlerinin geçmiş ve geleceğine yer vermeyebilir. Hatta çoğunlukla mevcut hayatlarının ayrıntılarına da yer vermeyebilirler. Oyun yazarlarının açıklamalar konusunda genellikle cimri olduklarını vurgulayan Stanislavski (2002: 83) “Bu yaratıcı eylemde içinde oyuncuya imgelem yol gösterir.” demiş ve oyuncunun, karakterinin biyografisini kendi zihninde baştan sona tamamlaması gerektiğini belirtmiştir. Çünkü karakterin nasıl yetiştirildiğini, davranışını nelerin etkilediğini, nasıl bir gelecek beklediğini bilmek, karakterin şu anki hayatına daha fazla öz katacak ve oyuncuya rolünde bir perspektif, bir hareket duygusu verecektir. Eğer oyuncu,

bütün bu eksiklikleri kendi zihninde tamamlamazsa o zaman çizmeye çalıştığı hayat tam olmayacaktır.

Zengin bir hayal gücü, oyuncu satırları yorumlayıp o satırların arkasında yatan anlamı, yani alt-metni yorumladığında oyunculuğuna önemli katkılar yapacaktır. Bir oyuncu, yazarın kastettiği anlamı analiz edip o anlamı açığa çıkarana kadar yazarın satırlarının cansız olduğunu söyleyen Moore (1984: 28), bunu bir örnek ile aktarıyor: “Başım ağrıyor” gibi bir ifade türlü anlamlara gelebilir. Bu cümleyi söyleyen kişi baş ağrısının ciddi bir hastalığın işaretçisi olduğu endişesini dile getirebilir, oradan gitmek için bir mazeret söylemiş olabilir, hala gitmeye niyeti olmayan misafirlerine söylemiş olabilir. Ancak şüphesiz burada yalnızca kelimeler değil, anlam, düşünce, niyet ve jestler hepsi önemlidir. Eğer bir oyuncu hayal gücünün yardımı ile kelimelerin ardında ilginç bir anlam bulur ve bedeni kelimelerden önce ve sonra “konuşursa”, o zaman tonlaması da anlamlı ve ilginç olacaktır. Bununla ilgili olarak Moore, Stanilavski’nin “... seyirci oyun metnini evde de okuyabilir; ama onlar metni değil, alt metni duymak için tiyatroya geliyorlar” sözlerini aktarmaktadır.

Gerçekten de, Toporkov’un (1979: 160), kaydettiği gibi oyun metnini oyunun aktif analizi gerçekleşmeden önce ezberlemek ‘aktörde bir zayıflık işareti olarak düşünülür’. Tersine oyuncular, ‘bir sahnenin şemasını salt fiziksel aksiyonlarla ya da en az sözcük kullanarak gösterebilmeyi’ sağladıklarında ‘en üst başarıya’ ulaşırlar. Kuşkusuz böyle bir beceri ve başarı da, oyuncunun rolünü bağımsız bir sanatçı olarak ortaya koyduğunu ispatlayan bir kanıt olarak görülebilir.

İmgelem çalışmaları sırasında Stanislavski’nin üzerinde durduğu bir nokta da, bir oyun üzerine çalışılırken, oyun yazarının ve yönetmenin ve başkalarının da bilmediği, ilgilenmediği, ancak bir oyuncunun bilmesi hatta yapmak zorunda olduğu, iç imgeler çizgisi oluşturarak bu imgelerin oyuncunun kendisi için açıklanabilir olmasını sağlamak. Bunun için, içinde

oyuncunun yapacağı kendi alıştırmasının da oynandığı birbirine bağlı bir sıra varsayılan koşulların olması ve bu koşullara bağlı sağlam bir iç imgeler çizgisinin olması gerektiğini vurgulayan Stanislavski (2002: 93 - 94), ancak bu durumda imgelerin oyuncu için açıklanabilir bir tarafının olacağını belirtmektedir. Oyuncunun sahnede bulunduğu sürenin her anında, oyundaki eylemin gelişiminin her anında ya da oyuncuyu çevreleyen dış koşulları (oyunun tüm maddesel yapısını) ya da rolünü açıklamak amacıyla kendi kendine şekillendirdiği bir iç koşullar zincirini dikkate almasını öğütler. Oyuncudan etkin-canlı ya da edilgin bir temayı pasif ya da aktif olarak düşsel, imgesel tasarımlar yoluyla rolünün film karelerini oluşturmasını bekleyen Stanislavski'ye göre, bu anlardan filme benzer bir dizi imgeler meydana gelecektir ve oyuncu yarata yarata oynadığı sürece bu film çözülecek, içinde hareket ettiği koşulları canlandırarak iç görüş perdesine yansıtacaktır. Bu iç imgeler, bir yandan oyuncuyu sınırları içinde tutarken, bir yandan da gerekli ruh halini yaratır, coşkuları doğurur. Bununla ilgili olarak bir insanın var olmayan şeyleri zihninde kılıklandırarak (tasavvur ederek) görme yetisine sahip olma durumunu şu örnek ile anlatır:

“Sözcüğü, alın şu avizeyi. Bu avize benim dışımda var. Ben bu avizeye bakarım, baktığım zaman da görüş antenleri adını verebileceğimiz şeyleri ona doğru uzatıyormuşum hissini duyarım. Şimdi gözlerimi kapıyorum, avizeyi iç görüş perdesinde gene görüyorum. Seslerle uğraşırken de aynı olay meydana gelir. İçimizde bir kulakla imgesel gürültüler duyarız. Bununla birlikte, çoğu imgesel durumlarda, bu seslerin kaynaklarının bizim dışımızda olduğunu hissederiz.”

Stanislavski'nin yaptığı bu uygulama, Heidegger'in (1980: 93) imgelem ile ilgili anladığı anlamda bir “re-presentatio” geleneği olarak anlaşılabilir. Çünkü Heidegger'e göre: “Var olan artık imgeleyen ve üreten insan tarafından çatılandığı sürece var olmaktadır...” Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, anımsanan imgelere dayanarak, tüm yaşantımızın tutarlı bir dökümünün yapılarak çeşitli yollarla bunun denenebileceğini söyleyen Stanislavski, deneyler her ne kadar değişken olsa da ele avuca sığmasa da, gördüğümüz şeylerin çok daha önemli olduğuna dikkat çeker ve imgelerin daha sağlam,

daha kolay görüş belleğimize yerleşip istenildiği anda da geri çağrılabilceği bilgisini verir.

Düş gücünü alıştırmada dikkat edilmesi gereken bazı noktalar olduğunu ve etkin olmayan bir düş gücünün soru-cevap yöntemiyle zihinsel bir biçimde düzenlenip, yönetilebileceğini çeşitli uygulamalarla anlatan Stanislavski (2002: 99), bu çalışmada oyuncunun kim olduğu, nerede bulunduğu sorularına iç gözü ile cevap verilebileceğini, iç kulak ile de ne işittiğini anlatabileceğini, daha sonra da bütün bunların oyuncunun imgeleminde hangi zamanda ve niçin olduğunun cevaplanmasının önemine değinir. Bu sorular arasında özellikle niçin sorusunu, düşüncelerin amacını açıklamaya zorlayan bir niteliği olması bakımından çok önemser. Çünkü bu soru ona göre, geleceği düşündürür ve eyleme iter.

Stanislavski (2002: 102-103), imgelemlerle ilgili olarak daha önce hazırlanan bazı şeyleri tazeleyip yenilemede düş gücünün değerini ise şu sözlerle anlatır:

“Oyuncunun düş gücünün her buluşu tümü ile eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapasağlam kurulmalıdır. Oyuncu, uydurma bir varlıktan, daha belirli bir tablo meydana getirmek amacı ile yaratma yeteneğini zorlayıp dururken, kendi kendine soracağı sorulara, (Ne zaman? Nerede? Niçin? Nasıl? sorularına) karşılık verebilmelidir. Bazen bu bilinçli, düş gücü çabaya gereksinim duymayabilir de. Düş gücü sezgi yoluyla çalışabilir...Sınırı iyice belirtilmemiş, açık seçik ortaya konmamış bir temayı ‘genel olarak’ düşlemek akıntıya kürek çekmektir.”

Bunun yanı sıra, düş gücüne bilinçli, muhakemeli, bir yoldan yaklaşımın da, çoğu zaman, yaşamın kansız, cansız, yapmacık bir görünüşünü meydana getireceğini belirten Stanislavski (2002: 103 - 104), böylesi bir görünüşün oyunculuk sanatına uymayacağına dikkat çekerek, oyuncunun yaratılışının tümü ile kendisine sınıksız sarılması, benliğinden vazgeçip zihnini de, gövdesini de rolüne vermesini ister ve ekler:

“İşte bu yüzden: Sahne üzerinde yaptığınız her hareket, söylediğiniz her söz, düş gücünüzün ürünleri olarak belirir. Eğer, herhangi bir tümceyi, herhangi bir hareketi, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, niçin, ne istediğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden, makinemsi bir biçimde söyler ya da yaparsanız, düş kurma yetisinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman, oynadığınız şey ister uzun olsun, ister kısa, gerçek olmayacaktır, siz de kurulu bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz. Şimdi size... bir soru soracak olsam. Bugün dışarıda hava soğuk mudur? desem, siz de bir “evet” le, yahut “soğuk değildir” ya da “farkında değilim” sözleri ile olsun karşılık vermeden önce, imgelemenizde caddeye çıkıp önceleri orada nasıl yürüdüğünüzü, taşıta nasıl bindiğinizi anımsamalısınız. Karşılaştığınız insanların nasıl sarınıp sarmalandıklarını, yakalarını nasıl kaldırmış olduklarını, adım attıkça karların nasıl gıcır gıcır ettiğini anımsayarak duygularınızı bir sınamadan geçirmelisiniz. Ancak ondan sonra soruma karşılık verebilirsiniz. Eğer bütün alıştırılmalarda bu kurala sıkı sıkıya bağlı kalırsanız, alıştırımlar programımızın hangi bölümünde bulunursa bulunsun, önemi yok, düş kurma yetinizin geliştiğini ve güçlendiğini göreceksiniz.”

Stanislavski'nin verili durumlar / koşullar içinde ve temel bir amaç doğrultusunda oynamak için yapılması gereken analiz çalışmalarında, oyuncudan oyunu parçalara – birim ve alt birimlere - bölerek oyunun geçtiği dönemsel bilgiler ve karakterlerin özelliklerini, hayatlarındaki bazı önemli detayları imgelem yoluyla oluşturmasını beklediği yukarıda belirtilmişti. Bu analiz çalışmalarında amaç, verili durumlar aracılığıyla oyuncuyu rolü için ihtiyaç duyduğu eyleme yöneltmektir. Stanislavski, yukarıda da değinilen özellikle niçin sorusunu, düşüncelerin amacını açıklamaya zorlayan bir niteliği olması ve geleceği düşündürerek eyleme itmesi bakımından çok önemsemektedir. Bu anlamda bakıldığında alt-metin, aslında oyuncunun oyun boyunca yer aldığı sahnelerdeki amaç/görev ya da yönelimlerden oluşmaktadır.

Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor kitabında '**Birimler ve Amaçlar**' başlığı altında bir oyunun, bir rolün öğelerine nasıl bölündüğünü, böylece oyun metninin de yapısal olarak öğelerine/birimlere bölünebileceğini, oyunun ve rolün gerek duyduğu temel amaca yönelten, yaklaştıran anahtar ya da kılavuz olacak bir yöntemle anlatmaktadır. Böylece, eylemin yapısıyla oyunun kodlanabileceğini düşünmektedir. Çünkü bilindiği gibi, oyundaki verili

durumlar/koşullar, temel olarak oyuncunun neyi amaçladığı, ne yapması gerektiği gibi sorulardan oluşmaktadır ve bu soruları çözmeye yönelik her bir çaba ya da istek doğal olarak oyuncuda bir **amaç**/görev ya da ödev/yönelim doğuracaktır. Barton'un (1989: 118) ifadesiyle, oyuncu oynayacağı karakterin verilmiş durumları içinde kendisini "sihirli eğer"ın içine yerleştirerek ilerlerken karşısına büyük hedef / amaç çıkabilir.

Stanislavski, Sistem'in diğer bütün aşamalarında olduğu gibi, imgelem yoluyla yapılacak olan bu analiz çalışmasını da, öğrencilerine bütünü parçalara bölerek yaptırdığı alıştırımlarla önce her birimi bağımsız bir parça gibi ayrıntılandırarak tümdengelim yöntemiyle ve yine organik bir bağ ile anlatmaktadır. Stanislavski (2002: 158 - 159); "... her şeyden önce, ne yapıyorum ben? Buna vereceğiniz – eve gidiyorum – karşılığı sizi temel amacınıza yaklaştıran anahtar olacaktır." sözleriyle ilk örneğini anlatır:

"Tutalım ki, yolda durmalar, duraklamalar oldu. Bir köşede hareketsiz dikilip kaldınız ve bir şeyler yaptınız. Bu yüzden bir dükkanın vitrinine bakış bağımsız bir birimdir. Sonra yine yürümeye başlayınca ilk biriminize dönmüş oldunuz. Derken odanıza geldiniz soyundunuz. Bu başka bir birim. Uzanıp düşünmeye başlamanız da yine başka bir birim. (...) Bu dört birim birleşerek bir tek büyük amaç yaratır – eve gidiş amacını."

Stanislavski, yukarıda örneklediği her bir birimi daha da ince ayrıntılara bölmek ve her bir bölümü daha açık seçik, daha ince bir anlatım ile yeniden ortaya getirmek gerekliliği üzerinde durur. Çünkü bazen inceltilmiş bir bölüm yine de tek düze kalabilir. O zaman eve gidiş eylemiyle ilgili olarak, cadde boyunca yürüyüş; arkadaşlarla karşılaşma, selamlaşma, çevrede olup bitenleri gözlem altına alma gibi hareketleri yansıtacak hale gelinceye kadar bu birimlerin daha küçük parçalara ayrılmasını önerir. Böylece, önce büyük parçalar, sonra o parçalar daha küçültülür ve ince ince dtilir, en sonunda da bu eylemin tersi yapılarak, parçalar toplanıp tekrar bütünleştirilir. Bütün bunlar yapılırken Stanislavski (2002: 160), oyuncuların her zaman belleğinde kalması gereken önemli bir uyarıda bulunur:

“...bu bölme geçicidir. Rol de, oyun da küçük parçalar halinde, bölük pörçük olmamalıdır. Kırık bir heykel ya da yırtık bir tablo, parçaları ne kadar güzel olursa olsun, bir sanat yapıtı değildir. Biz küçük birimleri ancak bir rolün hazırlanmasında kullanırız. Rolün yaratılışı sırasında bu küçük birimler büyük birimlerin içinde erir. Bölüntüler ne kadar büyük, ne kadar az olursa, siz de o kadar uğraşmak zorunda kalırsınız, bütün rolü işlemek sizin için daha kolay olur.”

Bu bölüntülerin büyüklüğü oranında oyuncu tarafından daha kolay ele geçirileceğine vurgu yapan Stanislavski, bir oyun baştan sona incelendiğinde, her bir bölüntüyü geçit yolunu işaretleyen şamandıralara benzetir. Geçit yolunu ise, gerçek yaratıcılığın rotasını gösteren, tehlikeyi önleyen bir güvence olarak tanımlar. Bir oyunu gereğinden fazla parçalara bölmemeyi ve ayrıntıları asla kılavuz edinmemeyi tavsiye eden Stanislavski, oyuncuların kendilerine iyi hesaplanıp işlenen büyük bölüntülerle belirlenmiş bir geçit yolu yaratmalarını ister.

Stanislavski, aslında önerdiği bölme tekniğinin oldukça sade olduğunu belirtir ve işe başlarken önce şu soruların cevaplarının bulunmasını ister: “Oyunun özü – oyunu oyun yapan nedir? Sonra ayrıntılara girmeden, temel noktaları inceleyin... Nedir bu oyunda önemli olan?” Daha sonra yapılacaklar ise, oyunu belli başlı organik bölümlerine – en büyük birimlerine – ayırmak ve sonra da bu birimlerin her birinin içindeki en önemliyi bulup çıkarmaktır. Böylece, oyunun bütününün iç taslağı elde edilecektir. Her bir büyük birim, sıra ile kendisini birleştiren orta ve küçük parçalara bölünür. Bu bölüntüleri biçimlendirilirken çeşitli küçük birimleri karıştırmamak gerektiğini de özellikle hatırlatan Stanislavski (2002: 161 - 162), böylelikle artık bir oyunu, onu oluşturan birimlere nasıl bölünmesi ve oyuncuya geçit olacak bir yolu nasıl işaretlemesi gerektiği konusundaki yolu göstermiştir.

Bu analiz çalışmasında, bir oyunu birimlerine bölmede, o oyunun kuruluşunu incelemeye şüphesiz bir **amaç** vardır. Hatta Stanislavski’nin ifadesiyle; “Bundan başka, çok daha önemli bir iç neden de vardır. Her birimin yüreğinde yaratıcı bir amaç yatar. Her amaç, birimin organik parçasıdır ya da ... amaç, kendini çevreleyen birimi yaratır. (...) Amaç, doğru

yolu gösteren ışıktır.” Özellikle canlı iç amaçlar yolun doğrusu boyunca oyuncuyu yönetir ve oyuncuyu yanlış yapmaktan korur. Oyuncuya sahneye çıkmakta, sahnede kalmakta haklı olduğuna inanç veren amaçtır (Stanislavski, 2002: 162-164).

Stanislavski (2002:164-166), doğru amaçları belirleme, ya da seçme konusunda oyuncular için belirleyici olacak ölçütleri şöyle sıralar: Doğru amaçlar: seyircilere doğru değil, öteki aktörlere doğru yöneltilmelidir; kişisel olmakla birlikte oyuncunun canlandığı karakterin amaçlarına da benzemelidir; yaratıcı ve sanatlı olmalıdır; gerçek, canlı, insanoğluna ait olmalıdır; gerçeğe uygun olmalı ki, bu amaca önce siz, sonra sizinle oynayan aktörler, daha sonra da seyircileriniz inanabilsinler; oyuncuyu harekete getirecek güce sahip olmalıdır; oynanan rolden alınma kesin ve tipik amaçlar olmalıdır; rolün örgüsü içine açık seçik olarak katılmış olmalıdır; rolün iç yapısına uygun düşecek değere ve öze sahip olmalıdır, sığ ya da yüzeysel olmamalıdır; canlı olmalı, rolü ileri itmeli, durgunlaştırmamalıdır. Bu sıralamanın ardından temel olarak üç tip amacın varlığından söz eden Stanislavski, bunları; dışa dönük ya da gövdesel, içe dönük ya da psikolojik, bir de ilkel psikolojik tip olmak üzere sınıflandırır. Ayrıca, her gövdesel amaçta biraz psikolojik ya da her psikolojik amaçta biraz gövdesel öge olduğunu ve her zaman gövdesel olana doğru biraz eğilim duyarak oyuncuların kendi iç güdülerine uymalarını öğütler. Gövdesel amaçların daha kolay, daha çok elde edilebilir ve gerçekleştirilmelerinin de daha olası olduğuna dikkat çeken Stanislavski (2002: 168 - 169), bu yolda yürümekle, oyuncuların yanlış oyuna sürüklenme tehlikesinin azalacağını da belirtir.

Stanislavski (2002: 169 - 172), bir yapıtın biriminden bir amaç nasıl elde edilebilir? sorusunu basit bir yöntemle cevaplar: “Birime, özünü kazandıran en uygun adı bulmak (...) Bir birimin özünü billurlaştıran uygun bir ad, o birimin temel amacını ortaya koyar.” Öğrencilerine, bir birimin iç anlamını kavramanın yolunu, o sahnenin daha büyük, daha küçük kesimlerini tutarlı bir incelemeden geçirmek olduğunu anlatır. Daha sonra, duygularla

bilinç bu işin üstesinden gelince de bütün birimin öz anlamını içine alacak olan ve oyuncunun amacını büyüleyecek bir kelime aramalarını ister. Stanislavski'ye göre, isim bir birim için kullanılabilirse de, amaç için her zaman bir eylem kullanılmalıdır. Her amaç kendi içinde eylem tohumunu taşımalıdır. Doğru amaçların, her zaman verili durumlarla/koşullarla ilişkisinin mantıklı ve organik olmasına özen gösteren Stanislavski, aynı zamanda amacın ya da yönelimin bir eylem belirten fiil ile birlikte kullanılması gerektiğini önerir ve bunu şöyle açıklar: “Bir isim yerine bir eylem koyarsak ne olur, görelim. Yalnızca ‘isterim’ ya da ‘şunu, şunu yapmak isterim’ sözlerini düşünün.”

“Bir örnek olarak ‘güç’ sözcüğünü ele alın. Bunun önüne ‘isterim’ sözcüğünü koyun, ‘güç isterim’ tümcesi ortaya çıkar. Ama bu çok genel bir tümcedir. Bu tümceye daha kesin hareketli bir şey katar da böylece karşılık gerektiren bir soru kurarsanız, o zaman tümce sizi, o amacı gerçekleştirme yolunda verimli bir etkinliğe iter. Sonuç olarak şöyle diyebilirsiniz: ‘güç elde etmek için şunu, şunu yapmak isterim.’ Şöyle de diyebilirsiniz: ‘güç elde etmek için ne yapmak istemeliyim?’ Bu soruya karşılık verdiğiniz zaman hangi eyleme başvurmanız gerektiğini anlarsınız.”

İşte Stanislavski'nin (2002: 172 - 175), bu soruya cevap verdiğiniz zaman aynı zamanda hangi eyleme başvurmanız gerektiğinin cevabını da anlarsınız ifadesiyle anlatmak istediği, bir amacın oyuncunun ilgisini çekmesi, oyuncuyu coşkuya getirme gücüne sahip olmasını göstermektir. Bu analiz yöntemiyle, eylemler, sırayla içten içe meydana okuma olan duygularla düşünceleri harekete kışkırtacaktır. Böylece, eylem belirten fiillerle ‘isterim’ kelimesinin birlikte kullanımının oyuncuyu eyleme kışkırttığı doğrulanmaktadır. Bu aşamada oyuncu, Stanislavski'nin ifadesiyle oyunculuk sanatının biricik amacını gerçekleştirme görevini yerine getirmek için insan ruhunun yaşama serüvenini yaratmak, bunu da sanatsal bir biçimde ortaya koyabilmek için gayret gösterecektir.

Stanislavski, aynı zamanda rolün değerlendirilmesi ya da rol analizi de denilebilecek bu çalışmada temel olarak oyuncuyu rolün ihtiyaç duyduğu eyleme yöneltmede, her bir sahnenin kendine ait önemli unsurlarını

anlamaları için bir dizi ek çalışmalarla oyuncuyu rolün geçekliğine yaklaştırmaktadır. Bu iş, sürekli değişen, dinamik ve devamlı gelişme halinde olan bir iştir.

İmgelemele ilgili olarak buraya kadar aktarılanlarla, bir oyuncunun, verili durumlar/koşullarla alt metni ortaya çıkarmak için hem imgesel tasarımlarla oyununa, rolüne ait birimleri alt birimlere bölerek hem de bir oyunun eylemin yapısıyla kodlanarak yapılan analiz yöntemleriyle, temel amaca ya da yönelime doğru yaşanan aşamaların zihninde oluşturduğu görselleştirme çalışmaları, Stanislavski'nin Sistem'indeki organik yapının varlığını ve önemini daha da belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Çünkü bu aşamada yapılan ayrıntılı analiz çalışmasında, Sistem'in öğelerinin nasıl iç içe geçtiğine açıkça tanık olunur. Dolayısıyla bu Sistem' deki en temel beklenti; oyuncu oynayacağı rolü çalışırken, kendi duygularını kabul ettirmek ya da kişisel duygularını her önüne gelen role uydurmaya çalışmak yerine, önce o metnin içeriğinde bulunan iç yaşamı hazırlamalı ve atmosferinde bulunan gerçekliği bulup çıkarmaya çalışmalıdır. Benzer biçimde, "Yöntem" olarak bilinen doğal/gerçekçi oyunculuk tekniğinin ilk temsilcilerinden ve üslupsuzluğun oyunculuk açısından büyük eksiklikler getirdiğini ilk tespit eden Charles Marowitz (1978: 35) de, The Act of Being adlı çalışmasında, bir rolün kodlanması olan oyuncunun fiziksel aksiyonu metnin içeriğindeki ipuçlarına göre biçim bulduğunda ancak, doğru üslubu elde etmenin mümkün olabileceğini doğrulamaktadır.

Stanislavski'nin (2002: 298), çalışmanın ilk evreleri olarak adlandırdığı ve kasların gevşemesinden başlayarak buraya kadar gelen aşamaların güç olmakla beraber giderek zaman içinde bir oyuncunun ikinci doğası haline geleceğini ve 'teknik donanım' olarak adlandırdığı bütün bu birikimi ise, **duygu-düşünce alış-verişinde** karşılıklı ışın yayma ya da kendiliğinden seziş yolu denilen bu önemli uyarıcı ile zenginleştirebileceğini belirtir.

Kazanım ya da paylaşım olarak da adlandırılan duygu-düşünce alış-verişinin bir kısmını oyunun-senaryonun içeriğinden elde edilmesi beklenmekle beraber, önemli bir kısmını oyuncunun kendi yaratıcılığıyla elde etmesi beklenmektedir. Stanislavski bunu, dış (var olan nesnelere hayali bir yaşam vermek için duyguların kullanılması) ve iç (oyuncunun kendi hafızasını hayali nesneler oluşturmak için kullanılması ve bunu sahne dışı yaşamda kullanımı) olarak iki şekilde düşünmektedir.

Stanislavski, duygu ve düşüncelerin, bunları doğuran konularla paylaşmak ya da duygu ve düşünceleri bu konulardan doğurtmak gereksinimi duyulduğu için zihnimize bunlara ilişkin şeylerin doluştuğunu belirterek, oyunculukta bunun önemli sayılan bir durum olduğunu vurgular. Bununla birlikte, başkalarından almadan ya da kendinizden vermeden sahne üzerinde hiçbir ilişkinin kurulamayacağını da belirten Stanislavski (2002: 262), bir nesneden, bir konudan, bir anlık da olsa, bir şey almak ya da vermenin psikolojik bir ilişki anını belirlediği ifade eder.

Stanislavski, bir oyuncunun seyircilerle sağlıklı iletişim içerisinde olmasının önemi üzerinde durur. Buna bağlı olarak, eylemlerin anlam ve mantığını seyircinin anlayabilmesinin oyuncunun oyundaki diğer oyuncularla paylaşımı sayesinde olabileceğini savunur. Stanislavski (2002: 264), bu görüşüne verdiği önemi şu sözleriyle anlatmaktadır:

“Eğer, insanlar arasındaki ilişki asıl yaşamda önemliyse, sahne üzerindeki ilişki bundan on kat önemlidir. Bu gerçek, oyun kişilerinin karşılıklı ilişkileri üzerine kurulmuş olan tiyatronun özelliğinden doğmaktadır. (...) Yalnız birbirini tanımayan değil, aynı zamanda tanışmayı, düşünce ve duygu alış-verişi yapmayı reddeden ya da bulundukları çevrenin karşıt yönlerinde susup oturarak düşünce ve duygularını birbirinden gizleyen iki kişiyi sahneye getirecek bir oyun yazarı da düşünemezsiniz. Bir an için düşündüğünüzü sayalım, o zaman, almak istediğini alamayacağından, seyircinin tiyatroya gitmesinin hiçbir nedeni kalmaz; çünkü seyirci, tiyatroya, oyuna katılan kişilerin coşkularını paylaşmak, düşüncelerini anlamak için gider.”

Bir başkasıyla paylaşım içinde olmak, aynı zamanda o kişinin varlığının farkında olmaktır. Bir tür karşılıklı iletişim ya da etkili iletişim de

denilebilecek bu süreç, sizin ona söylediğinizi onun anladığından ve sizin de onu anladığınızdan emin olduğunuz bir süreçtir. Benzer biçimde Stanislavski (2002: 264) de, sahneye çıkan iki aktörden birinin, kendi duyguları ile düşüncelerini öteki ile paylaşmak ya da inandığı şeye karşısındakini de inandırmak isteyeceğine ve öteki de o duygularla düşünceleri kavramak için her türlü çabayı gösterirse tam istenilen sonucun elde edilebileceğine işaret eder:

“Coşku ve zihin yolunda beliren böyle bir değişiklik sırasında hazır bulunan seyirci, bir konuşmaya tanık oluyor gibidir. Aktörlerin duygu alış-verişinde seyircinin sessiz bir rolü vardır, coşmuştur seyirci aktörlerin yaşayışı karşısında. Ancak, tiyatrodaki seyirci, aktörler arasındaki ilişki sürüp gittiği sırada sahnede olup bitenleri kavrayabilir, onlara dolaylı yoldan katılabilir.”

Stanislavski bu bilgilere ek olarak, oyuncuların geniş bir seyirci topluluğunun dikkatini yakalamak için, kendi aralarında duyguların, düşüncelerin, eylemlerin kesintisiz alış-verişini sağlamak için her türlü çabayı göstermeleri gerektiğini de belirtir. Oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve oyuncular konuştuğunda ya da sessiz kalındığında da kesintiye uğramamalıdır. Oyuncu partnerini etkilemeye çalışırken kesin bir fiziksel sonuç (gülücük, omuz silkme, vs. gibi) almaya çalışırsa amacı somutlaşır; böylece hayal gücü harekete geçer, dikkati yoğunlaşır ve güçlü bir paylaşımı sağlamış olur. Hatta, kelimelerden önceki ve sonraki jestler kelimelerin yansıtamadığını yansıtmalıdır. Çünkü, sözel eylem fiziksel eyleme bağımlıdır. Ancak bazen bir oyuncunun sahnede kendi kendine konuşabildiğine de dikkat çeken Moore (1984: 36), monolog olarak adlandırılan bu durumun, bir karakterin ruh halini (duygularını, düşüncelerini) ifade eden yoğun bir sesli düşünme süreci olduğunu belirtir. Ayrıca, Stanislavski'nin, bu durumu sisteminin bir parçası olarak sunmadığını da aktaran Moore, Stanislavski'nin kendisi ile paylaşım içinde olmak için kendisinin nasıl davrandığını şöyle açıklamıştır:

Stanislavski, beyni ile karın boşluğunu birbiri ile “konuşturmuştur”. İki tane “ben”e sahip gibi düşünüp bu ikisi arasında bir diyalog

oluşturmuştu. Hayali bir obje ile iletişim kurmak için (örneğin Hamlet'in babasının hayaleti ile) hayalet görse ne yapardı kendisine söyleyerek oyuncu "büyülü eğer"i kullanmalı. Ayrıca oyuncu tam olarak farkında olduğu sahnedeki objeler ile kontak sayesinde seyircileri etkileyebilir.

Stanislavski (2002: 266) kendisine önce "Ben kendi öz benliğime nasıl seslenebilirim? İnsan kocaman bir yaratık. Konuşurken bu yaratığın beynine mi, kalbine mi, düş kurma yetisine mi, yoksa elleriyle ayaklarına mı seslenmeli? İlişkinin o görünmeyen seli ne' den ne' ye, hangisinden hangisine akmalı?" sorularını sorarak kurduğu bu mantığı açıklamaya çalışır. Bu durumu belirli bir duruma getirmek için önce bir özne ile bir nesne seçmelidir. Çünkü birbirine içten bağlı bu iki merkezi bulmadıkça her zaman kaymaya hazır dikkatini yöneltmeye gücünün yetmeyeceğinden endişe etmektedir. Hintlilerin yaşama gücünün varlığına inançlarından hareketle, insan varlığının ruh ve sinir merkezi olarak benimsenen beynimizden başka, güneş sitemindekine benzer kalbe yakın yerde bir kaynağımızın daha var olduğunu düşünür. Bu iki merkez arasında bir ilişki kurmaya çalışır. Sonuçta, bu merkezlerin varlığını gerçekten yalnızca hissetmekle kalmaz, aynı zamanda bunların eylemsel yoldan birbirleriyle ilgili olduklarını da anlar. Ona göre, beyindeki merkez bilinç alanı, güneş sisteminin sinir merkezi de coşku alanıdır. Buluşunu şu sözlerle aktarır: " Coşku, duygularımın beynimle ilişki kurmasıydı. Aradığım özne ile nesneyi bulduğuma sevindim. Bu buluştan sonra, konuşarak ya da susarak, ama tam bir soğukkanlılıkla, sahne üzerinde kendi kendimle ilişki kurabilir duruma geldim." Stanislavski'nin yaratıcı ruh durumuna ulaşabilmek için hem gerekli ortamı sağlamak, sahne üzerinde asıl nesnesi ne ise, onu bulup onunla etkin bir ilişki kurmak ve yanlış nesneleri (kişileri), yanlış ilişkileri tanıyarak seçip ayırmak, onlarla savaşmak hem de çeşitli araçlarla kışkırtıp harekete geçirilecek ve bu hareketi bir yön ya da amaç doğrultusunda biçimlendirilerek karakterin hayata geçirilmesi süreci, aynı zamanda bütününle Sistem' inin de mantığını anlatmakta, sürecin nasıl işlediğine ışık tutmaktadır.

Stanislavski (2002: 270 - 271), sahnede ilişkinin sürekli bir akış göstermesinin gerekliliğine ve sahne üzerinde duygu ve düşünce alış-verişinin aksamadan sürüp gitmesini sağlamanın özel bir önemi olduğuna değinerek, sürekli alış-verişin sözlerin söylenişi sırasında, daha önce söylenmiş olana karşılık verme, hatta susuşlar sırasında da gözler görevini yaparken, duyguların hem alınması hem de verilmesine dayandığını açıklar ve ayrıntılı önerilerde bulunur:

“... Karşınızda oynayan kişiye söz söylerken, düşüncelerinizin onun bilincine geçtiğine inanıncaya kadar titizlikle kovuşturmayı öğrenin. Ancak buna inandıktan, söze gelmeyi de gözlerinizle verdikten sonra, sözünüzün artanını söylemeye devam edebilirsiniz. Ayrıca siz de, oyundaşınızın sözleriyle düşüncelerini, her yineleyişinde, sanki ilk kez duyup işitiyormuş gibi dinlemeyi öğrenmelisiniz. Onun sözlerini, provalarda, oyunlarda tekrar tekrar dinlemiş olsanız bile, sanki o anda ilk kez dinliyor olmalısınız .Bu ilişki, birliktaki oyununuzun her seferinde yeniden kurulmalıdır Bu da yoğunlaştırılmış büyük bir dikkat, teknik ve sanatsal disiplin ister.”

Oyunculukta duygu-düşünce alış-verişinde, gerçek olmayan, var olmayan, imgesel bir nesne ile ilişki kurma sorunu da Stanislavski Sistem’inde önem taşımaktadır. Bir oyuncunun karşısında bir başkası olmadan bir diyalogu pratik etmemesi gerekir; yoksa reaksiyon almaya alışabilir ve dolayısıyla, reaksiyon veren birisi ile sahnede iletişim kurarken zorluk çekebilir. Oyuncunun kendisi de rol arkadaşına tepki vermeyi öğrenmelidir. Çünkü seyirci için önemli ve ilginç olan şeyler özellikle karakterler arasında olup bitenlerdir. Birinin tonlamasındaki küçük bir değişiklik diğerinin tonlamasında da bir değişikliği meydana getirdiğinde, birinin yüz ifadesindeki değişiklik diğerinde de yüz ifadesi değişikliği oluşturduğunda gerçek paylaşım ortaya çıkar. Burada Stanislavski’nin (2002: 271) kendi ifadesiyle, asıl önemli olan nokta hayalette değil, oyuncunun hayalete karşı olan tutumundadır.

Bir başka üzerinde durulması gereken ve Stanislavski’nin de işin daha güç olduğunu vurguladığı yön, topluluk halindeki kişilerle, yani seyirciyle ilişki kurmadır. Şüphesiz topluluk halindeki ya da kitle sahnelerinde bir oyuncu, kalabalıktan çeşitli kişilerle iletişim kurabilir. Onlardan birisi ile ya da hepsi ile

paylaşım içinde olabilir. Stanislavski (2002: 272), buradaki asıl güçlüğün oyuncunun hem partneri olan oyun arkadaşıyla, hem de seyirci ile ilişki kurmak durumunda olmalarından kaynaklandığına dikkat çekerek ekler: “Oyundaşımızla ilişkimiz doğrudan doğruya ve bilinçlidir, seyirci ile ilişkimiz ise, dolaylı ve bilinçsizdir. Şaşılacak nokta, her ikisi ile de kurduğumuz ilişkinin karşılıklı olmasıdır. (...) Seyirci bizim için psikolojik akustik demektir. Bizden aldığı diri, insanoğluna ait coşkuları yine bize verir. ”

Duygu-düşünce alış-verişi olayının temelinde bulunan etkin ilke üzerine yanlış anlaşılmaları gidermek için Stanislavski oyuncularına; bir oyuncunun dıştaki hareketlerinin, iç etkinliğin bir belirtisi olduğunu ve psikolojik alış-verişteki görünmeyen içteki eylemlerin de, iç etkinliğin belirtisi olduğunu vurgulayarak ve oyunculukta içteki etkinliğin bütün belirtilerinin önemli ve değerli olduğunu bir kez daha hatırlatarak onlardan, her zaman eylem kaynaklarının en önemlilerinden birisi olan içe dönük duygu-düşünce alış-verişini değerlendirmeyi öğrenmelerini ister.

Oyuncunun duygu-düşünce alış-verişini, yani ilişki kurmayı ya da paylaşımı başarmada, buraya kadar aktarılanlardan, Stanislavski'nin onayını alan üç tip ilişkiden söz edilebilir. Bunlar: sahne üzerinde bir kişi ile (nesne ile) doğrudan doğruya ve seyirci ile dolaylı ilişki; oyuncunun kendi kendisiyle ilişkisi; var olmayan ya da imgesel bir kişi ile (nesne ile) ilişki. Aslında sınırsız sayıda bileşimden söz edilebilir. Ancak Stanislavski, hepsinin üzerinde tuttuğu, başkalarıyla kurulan ilişkiye temel olan psikolojik gerecin niteliğine özel bir dikkat göstermek gerektiğini öğütler. Bunu ilişkinin, duygu-düşünce alış-verişinin görünen, maddesel, dış yönünden ayrı tutar. Ona göre, ilişkinin önemli bir yönü de bu görünmeyen, psikolojik ve içe ilişkin olan yönüdür. Duygu-düşünce alış-verişinde yararlanılan ve bu göze görünmeyen ilişkiye “ışın akımı” adını veren Stanislavski (2002: 285 - 287), özellikle çok coşkulu anlarda, bu ışınların hem almada hem vermede daha belirgin bir hale geldiğini söyler. Bu ilişkiyi, hiç söz olmadan, yüz anlatımı, jestler ya da eylem olmadan en katıksız, dosdoğru, tastamam ilişki, yani duygu alış-verişi hali

olarak tanımlar. “Yer altı ırmağına benzer bu akımlar, sözlerin, susmaların yüzeyi altında duraksız akar ve de özne ile nesne arasında görünmez bir bağ kurar.”

Stanislavski güçlü bir paylaşım hissini sağlayabilmek için oyuncunun duygularını etkili bir biçimde kullanmasını gerekli görür. Hiçbir fiziksel gerginlik olmadan bir oyuncu güçlü olarak gördüğünde, işittiğinde ve bedeni de zihinsel süreçlerini ifade ettiğinde, Stanislavski'nin ifadesiyle “tam kavrayışa erebilir”. Stanislavski'ye (2002: 292 - 293) göre, oyuncu ışın alıp vermeyle sürdürdüğü duygulardan uzun, sürekli, sağlam bir bağ kurabilirse, giderek bu bağ güçlenir ve oyuncu kavrama denilen işin kolayca üstesinden gelebilir. Çünkü o zaman, ışın yayması, yayılan ışınları alıp vermesi daha güçlü, daha yoğun ve daha belli bir hale gelecektir. Bir oyuncu sahnede, hele de tragedya oynarken günlük yaşamdakinden çok farklı olarak kesinlikle kavrayışa gereksinim duyar. Kavrayışı, oyuncu için önemli ve gerekli bir gereç olarak da gören Stanislavski, görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“Anlatım bakımından eğer içten ve dıştan güçlü bir kavrayışımız varsa, sahne üzerinde kullanabileceğimiz gereç işte budur. Kavrayış, hiçbir zaman olağanüstü gövdesel çaba değil, daha çok iç devinim demeye varır. Aktör, sahne üzerindeki ilginç, yaratıcı bir sorunun içinde erimeyi öğrenmelidir. Eğer bütün dikkatini, yaratıcı yetilerini buna verebilirse, tam kavrayışa erebilir.”

Günlük hayatta kendiliğinden ve sezîş yolu ile olanı teknik araçlarla yapmanın pek kolay olmayacağını, ancak oyuncu rolünü sahnede üzerinde oynadığı zaman bunun çok daha kolay meydana geleceğini belirten Stanislavski, bunun nedenini, oyuncunun o ana kadar olan süreçte eylemin öğeleriyle donatılmış, diğer bir deyişle, teknik donatımını hazır hale getirmiş olmasıyla açıklar. Çünkü oyuncu, sahnede rolünü oynadığı zaman, kaslar gevşemiş, dikkat odaklanmış, bütün verili durumlar/koşullar önceden çözümlenmiş, bulgu ve tespitlerle oluşturulan gerçeklere inanmış, amaçlar belirlenmiş, analizler eyleme kısıktıcı hale gelmiş, coşkular olgunlaştırılmıştır, artık sadece alacağı bir uyarıcı “ışın akımı”, (karşılıklı ışın yayma yolu ya da

kendiliğinden seziş yolu) ile rolü için hazırlanan duygular kendiliğinden ve sürekli olarak akmaya, yayılmaya başlayacaktır.

Bu aşamadan itibaren Stanislavski (2002: 300 - 301), oyuncuların insanlığa özgü iç ve dış araçlar kullanarak, çeşitli durumlar ve ilişkiler içinde insanların kendilerini birbirlerine göre düzenleme ve aynı zamanda da bir nesneye etkide bulunmayı sağlama yolunda gösterdikleri çabaya, **uyarlama** adını vereceklerini söyler. Bu tanımlama, üzerine öğrencilerinden birisinin uyarlamanın aynı zamanda bir aldatma anlamına gelip gelmediğine ilişkin sorusuna Stanislavski, önce 'evet' cevabı verip, sonra da uyarlamanın kapsadığı anlamları şöyle sıralar:

"Bir bakıma evet, bir bakıma da uyarlama, duyguların düşüncelerin canlı anlatımıdır; üçüncü olarak uyarlama, ilişki kurmak istediğiniz kişinin dikkatini size yöneltmesini sağlayabilir; dördüncü olarak, oyundaşınızı, size uyacak bir duyuş-düşünüş havası içine koyarak, hazırlayabilir; beşinci olarak da, söze gelmeyen, ancak hissedilen birtakım gizli duygu ve düşünceleri karşıdakine aktarabilir..."

Uyarlama çalışmasında, temel olarak oyuncu, rolüne hazırlanırken, canlandıracağı karakterde kendisinden bir şeyler bulmaya ya da rolündeki kişiyi kendisine uyarlamaya yönlendirilmektedir. Oyuncu, çalıştığı role ilişkin bir hedef oluşturduktan ve birlikte çalıştığı kişinin niteliklerini değerlendirdikten sonra kafasında bir uyarlama tasarlamalıdır. Bunu yaparken de oyuncu, canlandıracağı karakterin yerinde olsaydı, onun oluşturduğu canlandırma içinde o nasıl davranırsa, o hisse gerçek yaşamda da ulaşıncaya dek bu uyarlama çalışmasını sürdürmektedir.

Stanislavski Sistem'ini anlattığı kitabında, "Ne yapıyorum?" ve "Niçin yapıyorum?" sorularını cevaplayan bir oyuncunun eylemi yerine getirmek için çeşitli uyarlamalar kullanacağını belirten Moore (1984: 38), bir uyarlamanın, "Nasıl yaparım?" sorusunu cevapladığını vurgular ve "Ne?", "Niçin?", "Nasıl?" (eylem, amaç ve uyarlama) sorularının her üçünün de sahne işinin parçaları olduğunu belirtir. Eylem ve amacın önceden belirlenebilmesine rağmen uyarlamanın, partnerin davranışına ve karşılaşılan başka engellere bağımlı

olduğunu da belirten Moore, uyarlamaların, bir eylemin uygulanış sürecinde aranması gerektiğini hatırlatır. Çünkü uyarlama, sahnedeki oyuncular arasında özellikle etkili olan bir iletişim yöntemidir. Bu anlamda, sahnede oyuncuların da birbirlerine uyum sağlamaları önemlidir. Bununla ilgili olarak Stanislavski (2002: 311), “Sizin birinci göreviniz, kendinizi oyundaşınıza ayarlamaktır” der.

Her türlü ilişki kurma biçimlerinde pek çok araç kullanılarak ilişkinin yoğun ve tam olması sağlanabilir. Ancak bu durumun temelde nicelik değil, bir nitelik sorunu olduğuna vurgu yapan Stanislavski (2002: 303), hangi niteliklerin sahneye en iyi uyacağı sorusunu bir çok nitelik türünün varlığından söz ederek cevaplar:

“... Koşullarda, çevrelerde, eylem yerinde ve zamanında kendini gösteren her değişiklik, bu değişikliğe karşılık düşen yeni bir düzen getirir, yeni bir ayarlamayı gerektirir. Kendinizi, gecenin karanlığında ve yapayalnızken başka türlü, gündüz ve kalabalık içinde başka türlü ayarlarsınız. Yabancı bir ülkeye vardığınızda, kendiniz için çevrenizdeki koşullara uygun düşecek ayarlama yolları bulursunuz. Anlatmaya çalıştığınız her duygu, anlatım sırasında, bütünüyle kendine özgü, gizli bir ayarlama biçimi gerektirir. Bütün ilişki tiplerinde, söz gelişi, bir grupla imgesel, var ya da yok olan bir nesne ile kurulan ilişkide, her birinin kendine özgü ayrı ayrı ayarlamalar olması gerekir. Biz ilişki kurarken yani başkası ile duygu-düşünce alış-verişine girerken, beş duyumuzla birlikte ve iç ve dış varlığımızın bütün öğelerini de kullanırız. Işıklar gönderir, ışıklar alırız, gözlerimizi, yüz anlatımımızı, sesimizi, ses uyumlarımızı, ellerimizi, parmaklarımızı, bütün gövdemizi kullanır, her durumda gerekli ayarlamaları yaparız.”

Uyarlamaların hem bilinçli, hem de bilinçsiz olarak yapılabileceğini söyleyen Stanislavski (2002: 312), çok büyük bir acının anlatımında sezîş yolu ile ayarlamayı, bir annenin oğlunun ölüm haberini nasıl karşıladığı örneğini aktararak anlatır; Anne, haberi aldığı ilk dakikalarda hiçbir şey söylemeyip, sadece telaşlı telaşlı giyinmeye başlar, ancak giyindikten sonra birden sokak kapısına fırlayarak, “İmdat!” diye bağırır. Böyle bir ayarlamanın ne zihin yolu, ne de herhangi bir teknikle yinelenemeyeceği, ancak coşku en yüksek noktaya varır varmaz, doğal yoldan, kendiliğinden, bilinçsiz olarak

meydana geldiğini belirtir. Doğrudan doğruya, canlı, inandırıcı olan bu çeşit ayarlamaların, oyunculukta gerekli olan etkin dizgeyi gösterdiğini ifade eder:

“Duygunun güçlkle sezilebilen bütün ayrıntılarını, biz ancak böyle bir araçla yaratabilir, sonra da binlerce kişilik seyirci topluluğuna aktarabiliriz. Böyle bir yaşayışa ise, yalnız sezış ve bilinçaltı yolları ile yaklaşılabilir. Sahne üzerinde böyle duygular nasıl da göze çarpar! Seyircilerin belleklerinde ne silinmez izlenimler bırakır!”

Stanislavski (2002: 313), bu duyguların gücünü, umulmadık anda, birden bire meydana gelişlerine bağlar ve oyunculuk sanatında zıt ve beklenemedik uyarlamaların etkileyici oluşunu şu örnekle açıklar:

“Bir aktörü, rolü boyunca, adım adım izleyecek olursanız, önem taşıyan belirli noktada, sözlerini söylerken, sesine yüksek, kesin, ciddi bir ton vereceğini önceden kestirebilirsiniz. Tutun ki, böyle yapacak yerde, rolüne değişik bir biçim vermiş olmak için, ansızın hafif, şen yumuşak bir tonla konuşuyor. Bu beklenmedik olay öylesine ilginç ve etkileyicidir ki, rolün o kesiminin ancak öyle oynanabileceğine sizi hemencecik inandırabilir. Kendi kendinize şöyle dersiniz: “O sözlerin bu derece önemli olduğunu nasıl oldu da şimdiye dek hiç düşünmedim, aklıma bile getirmedi?” Aktörün yaptığı bu umulmadık uyarlama karşısında şaşar kalır, bu uyarlamadan hoşlanırsınız.”

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, oyuncu oynarken aklına oyun sırasında rolü ile ilgili ve daha iyi olacağına inandığı bir fikir sezgi yolu ile gelirse, esinlenme anında ve bilinçsizce gelmiş demektir. Sistem’ de bilinçaltının kendine özgü bir mantığı olduğunu ve oyunculuk sanatında bilinçaltı uyarlamaların çok gerekli olduğunu uyarlama çalışmalarının bu aşamasında bir kez daha vurgulayan Stanislavski, “En güçlü, canlı ve inandırıcı uyarlamalar, o tansık (mucize) yaratan sanatçının – doğanın ürünüdür. Bu uyarlamaların hemen hepsi de bilinçaltı kökenlidir” der ve ekler. Bunlar, ancak esin anlarında kendini gösterir. Başka zamanlarda yapılan uyarlamalar ise, bir dereceye kadar bilinçaltı kökenlidir. Buradan hareketle, oyuncuların sahnede bulundukları sürece birbirleriyle sonsuz bir ilişki halinde oldukları düşünüldüğünde, oyuncuların kendilerini birbirlerine ayarlamalarının da sürekli olması gerektiği, ayrıca bu ayarlamaların, ne kadar çok eylem ve

hareket demek olduğu, ne ölçüde bilinçaltı anları kapsayabileceği de daha iyi anlaşılmaktadır.

Stanislavski bu bilgilere ek olarak, oyunculukta bilinçaltının, yalnız, sürekli bir duygu-düşünce alış-verişıyle ve ayarlamalarla ilgilenildiği zamanlar değil, başka zamanlarda da yardıma geldiğini hatırlatır. Bunu alıştırma ile göstermek üzere öğrencilerinden beş dakika süreyle hiç konuşmadan, hiçbir şey yapmadan durmalarını ister. Bu sürenin bitiminde, her bir öğrencisinin aklından geçen şeyin bulundukları ortam, zamanla ve yaptıkları iş ile hiç ilgisi olmayan şeyler (ilaç, makas, ananas vb.) olduğu anlaşılır. Bunun üzerine yönetmen Tortsov/Stanislavski (2002: 316), şöyle der: “Bütün bunlar bilinçaltından çıkıp gelmektedir. Akan yıldızlara benzer bunlar.” Öğrencilerden birisinin aklından geçen şeyden söz ederken bakışlarındaki dalgınlık, yüzündeki görünüm ve vücut dilini sergileyen hareketlerin, zihninde beliren düşünceye karşı giriştiği ayarlama hareketleri olduğunu saptayarak sözlerini şöyle sürdürür: “... ananas düşüncesi zihninizde belirdeğinde ve kendinizi bu düşünceye ayarladığınızda, siz, bilinçaltının o bilinmeyen bölgesinden geçtiniz.” Bu konuda Sistem’ in bilinçaltına ilişkin açıklamasını yapar:

“Şu ya da bu uyarıcı sonunda zihnimize bir düşünce belirir. Belirdiği anda da hemen bilinçaltına geçer. Sonra, bu düşünce üzerinde durup da hem düşüncenin kendisi, hem de bu düşünce üzerindeki kendi düşüncelerimiz, gözle görülebilen, elle tutulabilen gövdesel bir biçim alınca, siz gene, bir anlığına, bilinçaltına dalarsınız. Baştan sona ya da yaptığınız ayarlamaların hepsinde, bilinçaltından önemli bir şeyler alırsınız. Ayarlamaları da zorunlu olarak içine alan her duygu-düşünüş alış-verişı olayında, bilinçaltı da, sezgi de başlıca değilse bile, büyük bir rol oynar. Tiyatroda bunların değeri olağanüstü dereceyi bulmuştur.”

Stanislavski (2002: 317), bütün bu bilgilerden sonra, uzun yıllar süren incelemelerine ve deneyimlerine dayanarak, düz yaşamda ne kadar az olursa olsun yine de içinde bilinçaltından gelme bir öge bulunmayan hiç bir bilinçli ayarlama olmadığından söz eder. Diğer yandan, sahne üzerinde bilinçaltı sezış yolu ile yapılan ayarlamalar daha ağır basar sanıldığı halde tersine,

kendisinin sürekli olarak bilinçli uyarlamalar bulduğunu aktarır. Bu uyarlamaları, kendi ifadesiyle, aktörlerin bir çeşit soğuk damgaları olarak tanımlar. Özellikle basmakalıp rollerde, bunların örneklerine sıkça rastlanabileceğini, bununla birlikte, bazı dış kaynakların, yönetmenin, diğer oyuncuların ya da arkadaşların öneriyle meydana gelen bazı ayarlamaların bilinçli karakteri yaratmada dikkatle ve titizlikle kullanılmasını önerir. Çünkü uyarlamaların oyunun verili durumları bakımından mantıklı olması gerekmektedir. Bir oyuncunun, neyi, niçin yaptığını bilmeden önce, nasıl üzerinde fazlasıyla durması, yüzeysel uyarlamalar yapmasına yol açar. Bu nedenle Stanislavski, uyarlamada oyuncularına, hiçbir şeyin aynen olduğu gibi benimsenmemelerini, kopya etmekten sakınmalarını öğütler. Ona göre, soğuk damga niteliğindeki bir oyun biçimi basmakalıp, yanlış ve cansızdır. Kökeni gösterişçiliğe dayanan bu oyun biçiminin, ne duygu, ne düşünce, ne de imge aktaracağına inanır.

Stanislavski, bir rolü oyuncu olarak kendisine yaklaştırırken bildiğimiz 'sihirli eğer'in yardımını alarak sorusunu sorar (Eğer, ben karakterin yerinde olsaydım ya da şu durumu içinde ben bulunsaydım, ne yapardım?). Stanislavski bunun güzel bir örneğini *Bir Rol Yaratmak* adlı kitabında, bir role yaklaşıma ilişkin kendi yaşadığı bir örneği anlatır. Eğer kendimi Khlestakov'un durumunda bulsaydım, onun için yarattığım fiziksel varlığın içinde o nasıl davranıyorsa ben de gerçek yaşamda onun gibi davranırdım diye düşünür ve böyle hissettiğinde neler olduğunu anlatır:

"Böyle hissettiğim zaman, 'ben...yım' haline çok yakınımdır ve hiçbir şey beni korkutmaz. Böylece sağlam bir temel üzerinde durarak, hem fiziksel hem de ruhsal doğamı kafamın karışmasından ve ayağımın kaymasından korkmadan ustalıkla idare edebilirim. Ve eğer gerçekten yanlış bir yöne kayarsam kolaylıkla geri dönebilir ve kendimi yeniden doğru yola sokabilirim. Aynı temel ilke çerçevesinde, sahne üstünde olduğum zaman dışsal kişilendirmemi eğitilmiş alışkanlıklarım yardımıyla varsayabilirim. Ve verili durumlar ve mantıksal duygular çerçevesi içinde, istenilen herhangi bir içsel kişilendirmeyi üretmede ele geçirdiğim içsel malzemeyi kullanabilirim. Eğer bu dışsal ve içsel kişilendirmelerin ikisi de gerçeklik üzerine temellendirilirse, kaçınılmaz olarak içiçe geçecek ve yaşayan bir imge yaratacaklardır" (Stanislavski, 1999: 270).

Stanislavski (2002: 320), oyuncuların rollerine hazırlanırken uyarlamalar meydana getirmek için ne gibi teknik araçlar kullanabileceklerine ilişkin formülleri, ilk olarak sezîş yolu ile uyarlamalardan başlayarak Sistem'in temel mantığını da kapsayan önemli bilgilerle açıklar: "Bilinçaltımıza doğrudan doğruya yaklaşma olanağı yoktur. Bu yüzden, rolü yaşama olayını meydana getiren, bu arada, zorunlu olarak, karşılıklı ilişki ile, bilinçli ve bilinçsiz uyarlamalar da yaratan çeşitli uyarıcılardan yararlanınız. İşte bu bilinçaltına dolaylı yaklaşma yoludur. "Stanislavski bu bilgilere ek olarak, bilincin erişemediği bölgede ne yapılabileceğine de şu açıklamayı getirir: "Biz doğanın işlerine karışmaktan çekinir, onun yasalarına karşı gelmekten sakınırız. Kendimizi tümüyle olağan ve rahat hale getirdiğimizde, içimizden, parlaklığı seyircinin gözünü kamaştıran bir yaratma seli fışkırır." Yarı-bilinçli uyarlamalarda ise, koşulların değişeceğini, bu noktada, olanaklar ölçüsünde psiko-teknikten yararlanılabileceğini belirtir. Daha sonra Sistem' inin faydasını gösteren yeni kanıtları gösterecek, değişik ruh ve coşku hallerini anlatan (soğukkanlılık, coşku, alay, ince alay, kavgacılık, kuşku, iyi yüreklilik,...vb.) bir dizi sözcüğün her birini yeni bir uyarlamaya temel olarak kullandığı alıştırmalar üzerinden, bilinçli ve bilinçsiz uyarlamayı anlatır:

"Listede bulunan, insanoğluna özgü özelliklerden, ruh yapılarından hangisini seçerseniz seçin, hepsinin de, hemen her duygu-düşünce alış-verişinde yeni renkler, ince ayrıntılar sağlamada size yararlı olacaklarını göreceksiniz. Belirgin karşıtlıklarla, olayların unutulmadık bir yolda ve biçimde meydana geliş özellikleri de size yardım edecektir. Bu sistem, dramatik ve trajik durumlarda son derece etkilidir. Belli bir trajik noktada, izlenimi arttırmak için sanki: "Yazgının bu biçimde peşime düşmesi gülünç!" ya da "Ben böyle bir umutsuzluk içinde ağlayamam, sadece gülebirim!" dercesine birden gülebirlirsiniz." (Stanislavski, 2002: 322).

Uyarlama konusunda bir oyuncu, mantıklı somut bir eylemi içtenlikle yerine getirdiğinde, psiko-fiziksel aygıtının katılımını sağlayacak, yetenekleri işlev görecektir ve duygusal reaksiyon iç mekanizması çalışacaktır. Stanislavski'nin özellikle vurgulamaya çalıştığı nokta; oyunculukta bir sanatçı

olarak, anlatım güçlerinin, sahnede bulunan diğer aktörlerle kurmak zorunda olunan ilişkide gösterilecek ayarlamaların derecesiyle ölçüleceğidir.

Stanislavski/yönetmen Tortsov, öğrencilerine, Sistem'inin psiko-teknik yanı ile ilgili öğelerin incelenmesinden sonra, kendi ifadesiyle artık iç çalgı aracının hazır olduğunu ve bu çalgıyı çalacak bir virtüöze ihtiyaç duyulduğu bilgisiyile **'hareket ettirici güçler'** adıyla belirlediği ihtiyaç duyulan çalgıyı çalacak görünmez ustadan söz eder. 'Hareket ettirici güçler' ifadesinden de anlaşılacağı gibi tek bir ustadan söz edilmemektedir. Stanislavski (2002: 325 - 330), oyuncunun yaratıcı aracının harekete geçmesi için; önce rolünü hissedecek, hissedince iç çalgı aracı birden akord edilecek, bütünü ile gövdesel aracı da görevini yapmaya başlayacağını, böylece, ilk ve en önemli ustanın **duygu** olduğu bilgisini verir. Duygular görevlerini kendiliklerinden yapmadıkça çalışmaya başlanamayacağı için, başka bir ustaya başvurmak zorunluluğu doğar: bu usta da **düş gücüdür**. Oyuncu ne düşleyeceğini bilmek için, bir amaç, bir varsayım bulmalıdır. Ancak bunları nereden bulacaktır. Aranan ve bunları ona sunan ikinci usta ise, **zihindir**. Yaratıcılığı başlatan ve yöneten, bu ustadır. Düş gücü ya da imgelemin kılavuzsuz iş göremeyeceğinden hareketle, Sistem'in bütün öğelerini içine alan bir gözden geçirmeyle üçüncü usta bulunmaya çalışılır. Önce 'dikkat' in görevleri sorgulanır. Dikkat, bir yansıtıcıya benzetilir ve seçilen bir nesne üzerine ışınlar salarak, o nesnede duyguları, düşünceleri, istekleri kendine çekecek bir ilgi uyandırdığı ve duyguların, zihnin, düş gücünün, iradenin işini kolaylaştırdığı hatırlanır. Sonra o nesneyi kimin seçtiği sorusuna karşılık olarak; zihin, düş gücü, belirli durumlar, amaçlardan oluşan öğelerin nesneyi seçtiği, bu arada dikkatin de yardımcı bir rol oynadığı belirlenir. Oyuncuyu sahneye coşkuyla koşturan artistik bir istekle çalışmaya canlılık vermek gerekir. Ancak yaratmanın bu iç çalgısını çalacak usta ya da yaratıcı çaba için hareket ettirici bir güç daha olabileceği düşünülür. Bu aşamada işin içine gerçeklik duygusu ile inancın da katılmış olabileceği ve bir şeye inanmanın bütün yaratıcı yetileri etkin hale getireceği ve önce insan ruhunun yaşantısını yaratmak, sonra da ona inanmak gerektiği gerçeği doğrulanır. O halde

aranan usta gerçeklik değildir. Acaba bu ustayı, ilişkide, yani karşılıklı duygu-düşünce alış-verişinde, uyarlamada bulmak mümkün olabilir mi? Ayrıca, birimlerle amaçların ise, sadece güçlü istekler ve esinler yaratmanın teknik yönetimini gösterdiği açıklanır. O zaman, yaratıcı araç çalıştırılır, psikolojik yoldan yönetilirse, üçüncü usta da bulunmuş demektir; **irade**. Sonuç olarak, yukarıda aktarılan, yönetmen Tortsov/Stanslavski'nin öğrencileriyle yaptığı bu karşılıklı sorgulama süreciyle hareket ettirici güç, kendi ifadesiyle, ruh çalgılarını çalan üç ustayı bulur.

Stanslavski Sistem' inin özünü içeren ifadelerle hareket ettirici güçlerin yaratıcılıktaki rolünü şu sözlerle özetler:

“Bu hareket ettirici güçlerin gücü, aralarındaki karşılıklı etki ile artar. Bu güçler, her zaman aynı anda ve yakın ilişki halinde hareket ettikleri için birbirlerini hem destekler, hem de kışkırtırlar. Ayrıca, zihnimizi de eyleme katılmaya çağırdık mı, o zaman, irademizi ve duygularımızı da harekete getirmiş oluruz. Bu güçler ancak uyumlu bir işbirliği yaptıkları zaman biz, özgürce yaratabiliriz.” (Stanslavski, 2002: 332)

Sistem'inde benimsediği oyunculuk anlayışını dile getirdiği sözlerinde, oyuncu olarak kimden söz ettiğini, bir oyuncunun sanatçı olarak amacını anlatır: “Gerçek bir sanatçı, ‘olmak mı, olmamak mı?’ tiradını söylerken, karşımızda, sadece yazarın düşüncelerini yineler ve yönetmenin buyruklarını mı yerine getirir dersiniz? Hayır, sanatçı, söylediği sözlerin satırları arasına daha çok kendi yaşam görüşünü yerleştirir.” Stanslavski'ye göre böyle bir sanatçı, imgesel bir Hamlet olarak konuşmaz. O, oyunun yarattığı durumlar içinde yer alan biri olarak, kendi adına konuşur. Yazarın duyguları, düşünceleri, görüşleri, muhakemesi artık onun kendi duyguları, düşünceleri, muhakemesi haline gelir. Sanatçının biricik amacı, yalnız söylediği sözlerin anlaşılmasını sağlamak da değildir. Seyirci, aktörün içi ile söyledikleri arasındaki ilişkiyi hissetmelidir, aktör için önemli olan budur. Seyirci, aktörün kendi yaratıcı iradesi ile isteklerini ilgi ile izlemelidir. İşte bu noktada, aktörün ruhsal yaşayışının hareket ettirici güçleri eylemde birleşmiş ve birbirine bağlanmıştır. Bu bileşik güç, oyuncular için son derece önemlidir, bu gücü

kendi pratik amaçları uğrunda kullanmamakla çok büyük yanılgıya düşmüş olurlar. Bu nedenle, uygun bir psiko-teknik bulunması gerekmektedir. Psiko-teknikğin temeli de, bu üçlü gücün üyeleri arasındaki karşılıklı eylemden, onları yalnız doğal araçlarla meydana getirmek için değil, aynı zamanda öteki yaratıcı öğeleri de harekete getirme yolunda yararlanmaktır (Stanislavski, 2002: 332).

Bu güçler, kendiliğinden, bilinçaltı yolu ile harekete de geçebilmektedirler. Stanislavski (2002: 333), böyle anları elverişli anlar olarak adlandırmaktadır. Stanislavski'ye göre, böyle elverişli anlarda oyuncu kendini bu güçlerin akışına kapıp koyuvermelidir. Güçlerin karşılık vermediği durumlarda ise, üçlü güçten biri olan, zihne başvurulabileceğini söyler ve ekler: "Aktör, rolünün satırlarındaki düşünceleri alır, bu düşüncelerin anlamlarından bir görüşe ulaşır. Bu görüş de, o düşünceler üzerinde yeni bir düşünceye yol açar, ki o da aktörün duyguları ile iradesini karşılıklı etki altına alır." Stanislavski, bu üç gücün genel olarak her birinin işlevi ile ilgili olarak zihnin, olayı ve olayın içinde yer alacak durumları sağlayacağını; bunların da eylem görüşünü yaratarak, sonra hepsinin birlikte duygularla iradeyi etkilediğini belirtir. Stanislavski (2002: 335), her güçten birinin diğerlerine baskın olduğu durumları, ünlü oyun ve rollerden örneklerle anlatır:

"Romeo'yu yahut Othello'yu oynarken, duyguları zekalarından baskın olan aktörler, doğal olarak, rolün coşku yönünü vurgulayacaklardır. En güçlü nitelikleri irade olan aktörler de, Macbeth'i veya Brand'i oynarken, tutkuyu ya da bağnazlığı yeterince vurgulamayacaklardır. Üçüncü tip aktörler ise, Hamlet ya da Akıllı Nathan gibi rollerin zihinsel ayrıntılarını, bilinçsiz olarak ve yeterinden fazla vurgulayacaklardır."

Yukarıdaki örnekte yer alan bu üç tipin de gerekli olduğunu belirten Stanislavski, ne olursa olsun, bu üç öğeden birinin ötekileri ezmesine, bu yüzden de dengeyi ve gerekli uyumu bozmasına fırsat verilmemesini vurgular. Oyunculuk sanatında bu üç tip aktörün üçünün de benimsendiğini, çünkü, aktörlerin yaratıcı çalışmasında bu üç gücün üçünün de başlıca rolü oynadığını belirterek, sadece soğuk ve muhakemeli olduğu için

benimsenemeyecek tek tipin, kuru kuruya ölçüp biçmeden, kısır hesaplamadan doğan tip olduğunu da ekler.

Stanislavski'ye göre, buraya kadar anlatılan, oyuncuların bir rolde insan ruhunun yaşantısını yaratmada kullanacakları bir çok öge, onlar için büyük bir kazançtır. Hareket ettirici güçlerle beraber artık, iç çalgı aracı konsere hazırdır. Stanislavski (2002: 336), bir oyuncunun kendisini rolünün içinde bulabilmesinin, oynayacağı rolün ruhunu hissetmek için içsel güçlere başvurması ile mümkün olabileceğini ifade ederek bunun için yapılacak ilk işi ve aşamalarını sıralar:

“Piyesi döne döne okumak zorundasınız. Bir aktör, yeni bir rolün en önemli noktalarını, ancak, çok nadir anlarda birden kavrayabilir ve bu kavrayışla coşup rolünün bütün ruhunu, bir duygu boyanmasında, pek seyrek olarak yaratabilir. Çoğunlukla, önce zihni piyesin metnini parça parça kavrar, sonra, usuldan usuldan coşkuları harekete geçer, derken, onlar da belli belirsiz istekler uyandırır.”

Bir oyuncunun, oyunun özü üzerindeki anlayışı başlangıçta doğal olarak geneldir. Ancak, eser baştan sona dikkatlice okunup, incelendikten sonra oyunun derinliklerine inilebilir. Bu nedenle oyuncunun, zihninde oyunun amacı açık seçik bir hale gelinceye kadar eylemlerinin yönünün de belirmeyeceği, ancak rolünü yer yer duyup hissedebileceğini belirten Stanislavski (2002: 337), bu süreci bir grafiğe benzetir: “Eğer bunların grafiğini çizecek olsaydık, çizgilerin inişli çıkışlı, kesintili ve kopuntulu olduğu görülecekti. Ancak rolünü derinlemesine kavradıktan, rolünün temel amacını tastamam belirledikten sonra, sürekli bir bütün halinde, yavaş yavaş bir çizgi belirecektir.” İşte, Stanislavski'nin kesintisiz çizgi adını verdiği bu çizginin oluşması, aynı zamanda, yaratıcı çalışmanın da başlangıcından söz etme hakkına önemli bir işarettir. Yoksa, bu çizgi olmadan başarıya ulaşılmayı asla mümkün görmemektedir.

Her sanatta kesintisiz bir çizginin olması gerektiğini ifade eden Stanislavski (1981: 77 - 78), yaratıcı çalışmanın, çizgi bir bütün olarak geliştiği zaman başlayacağına inanmaktadır.

“İster ses, ister çizgi ya da hareket olsun, sanat, bu kesintisiz çizginin var olduğu anda belirir. Müzik yerine, yalnızca seslerin, notaların kesik kesik, kopuk kopuk çıkarıldığı; bir desen yerine ayrı ayrı çizgiler ve noktalar oluşturulduğu; eşgüdümlü hareket yerine bir takım kasıtlı sarsıntıların kendini gösterdiği yerde – ne müzik, ne şarkı, ne desen veya resimden, ne de danstan, mimariden, en son olarak da dramatik sanattan söz edilebilir.”

Bununla birlikte, gerçek yaşamda ya da dar bir ölçüde sahne üzerinde kesintisiz bir çizgi bulunabilir mi? Sorusunu, olması gereken bir duruma da değinerek; Olağan insanda ya da sağlıklı kişilerin çizgilerinde bazı kesintiler olabilir ve o kesintiler sırasında da, insan var olmaya ara vermez, çizgi yine sürüp gider. O halde olağan, sürekli çizgi yer yer gerekli kesintileri olan çizgidir. Oyuncuda ise, çeşitli iç etkinliklerinin yönünü belirten bir değil, birçok çizgilerin olması gerekmektedir:

“Eğer sahne üzerinde içteki çizgi kesintiye uğrarsa, aktör söyleneni ya da yapılanı artık anlamayacağı gibi, hiçbir istek ya da coşku duymaz hale gelir. Aktör de, rol de bu kesintisiz çizgiler boyunca yaşar. Yapılan işe hareket ve canlılık katan bu çizgilerdir. Bu çizgileri kesintiye uğrattınız mı, yaşam durur. Bu çizgiler yeniden birbirine bağlandı mı, yaşam sürüp gider. Fakat, bu zaman zaman ölüş-dirilişler olağan değildir. Bir rolün sürekli bir varlığı, kesintisiz bir çizgisi olmalıdır.” (Stanislavski, 2002: 339).

Stanislavski’nin anlatmak istediği ve özellikle vurguladığı çizgi, bir oyuncunun oyununun başından başlayarak, yürüteceği iç ve dış bütün eylemlerini kapsamaktadır. Oyuncu, sergileyeceği rolün bütün irili ufaklı parçalarını da kapsayan bir bütünsellik içinde karakterini canlandırmalıdır ki, seyirci de algılamada bir kopukluk yaşamasin.

Bu çizgi nasıl oluşacaktır? Yönetmen Tortsov/Stanislavski (2002: 340), öğrencilerine, şimdiki zamandan geçmişte erişmek istedikleri noktaya doğru gidecekleri bir uygulamayla yaptırır. Bu uygulamada, sabahın ilk saatlerinden içinde bulundukları ana, şimdiki zamana kadar getirilen ve yaşantılarında yer alan bir dizi çizgiler, olgular toplanmıştır. Örneğin, “Elbiselerimi değiştirdim.” Elbise değiştirme, kısa bağımsız bir olaydır. Elbise değiştirmeden önce, “Jimnastik çalışıyordum.”, Ondan önce? “Bir sigara içtim.” gibi bir çok eylem,

içine bazı öğeleri de alan ve kısa çizgi adı verilen bir oluşum meydana getirirler. Böyle bir çok örneğin hepsi belleğe işlemektedir. Stanislavski bunları, belirgin hale getirmek amacıyla aynı düzen içinde, birkaç kez gözden geçirmelerini ister. Daha sonra, aynı şeyi ters düzende, sabah gözlerini açtıkları andan hareket ederek yapmalarını ister. Bu alıştırmaların onlarda, bugünkü yaşam çizgilerini uzamış saymalarını sağlayacak zihinsel ya da duygusal bir iz bıraktığı gerçeğini ispatlar. Bu çizgi, tek tek eylemlerden, duygulardan, düşüncelerle coşkulardan meydana gelen tamamlanmış bir bütündür. Stanislavski böylece, geçmişin çizgisini yeniden yaratmak için ne yapılması gerektiğini onlara yaşatarak öğretir. Hemen arkasından bu kez, günün öteki yarısını ele alarak, gelecek için aynı şeyi yapacakları bir uygulama daha yaptırır. Bunlar, yakın gelecekte yapılabilecek örneğin, eve gitmek, yemek yemek, birisine telefon etmek, sinemaya gitmeyi planlamak gibi, olup olmayacağı kesin olarak bilinmese de umulan işlerdir. Stanislavski, öğrencilerden, geleceğe uzanan çizginin birtakım titizlikler, sorumluluklar, sevinçler ve kederlerle yüklü olduğunu hissetmelerini bekler. Geleceğe bakışta belli bir hareket vardır, hareket olan yerde de bir çizginin başladığına dikkat çekerek kısa kısa çizgilerin birleşerek oluşturduğu kesintisiz çizgiyi anlatır:

“Eğer, bu çizgiyi önceki çizgi ile birleştirirseniz, sabahleyin gözünüzü açtığınız andan başlayıp geçmişten gelerek şimdiki zamandan geçmek ve geleceğe uzanmak suretiyle akışını sürdüren başı bütün, kesintisiz bir çizgi yaratmış olursunuz. İşte, kısa kısa, kesik kesik çizgiler birleşip sürekli akış halinde bir çizgi meydana getirerek bütün bir günün yaşantısını böylece ortaya koyarlar. (...) Eğer günler ve haftalarca süren çizgiler varsa, bundan, aylar, yıllar, hatta bütün bir ömür boyu sürecektir çizgiler de olabileceği sonucunu çıkaramaz mıyız? Bütün bu uzun çizgiler, kısa kısa çizgilerin birbirleriyle birleşip kaynaşmasından doğmaktadır. Her oyunda, her rolde olan işte budur. Gerçekte bu çizgiyi yaşam çizerse de, sahne üzerinde onu gerçeğe benzer biçimde yaratan, yazarın sanatlı düş kurma yetisidir. Bununla birlikte, yazar, bu çizgileri bize ancak parçalar halinde, kesik kesik verir.” (Stanislavski, 2002: 342 - 343).

Bilindiği gibi, oyun yazarı oyununda, ele aldığı karakterlerin yaşamından sadece birkaç dakikalık bir kesimler vermektedir. Yazarın yazmayıp bıraktığı boşlukları oyuncunun doldurması gerekmektedir. Bu yapılmadığı takdirde, seyirciye canlandırılan kişinin yaşantısından sadece birtakım kırıntılar, döküntüler sunulmuş olur. İşte bu yüzden, oyuncu rolünü bu tutumla yaşayamayacağından, rolüne uygun düşecek kesintisiz çizgiler yaratmak zorunluluğundadır (Stanislavski, 2002: 343).

Tortsov/Stanislavski, sahnede kurulu dekor üzerinde, hangi kişi ya da nesneden söz ediliyorsa, ona en yakın ışıkların yanıp söndürülmesi yoluyla, gerçek yaşamda, üzerinde dikkatimizi tutarlı ya da rastgele bir biçimde topladığımız değişken nesnelerin kesintisiz akışını gösteren bir uygulama yaptırır. Örneğin, geçmişten konuşulduğunda koridordaki, şimdiki zaman üzerine durulduğunda oturma odasındaki, gelecekte söz açıldığında, holdeki ışıklar yanar. Işığın biri sönerken ardından hemen ötekinin yakılarak yapıldığı bu uygulamayla, bir oyun sırasında olanın da buna benzer bir durum olduğu gösterilmeye çalışılır. Bu uygulamadan sonra, bir oyun sırasında, oyuncunun dikkatini üzerine topladığı bir nesnenin, başı bütün bir çizgi meydana getirmesi gerektiğini belirten yönetmen Tortsov/Stanislavski (2002: 344), “Bir kişinin ya da bir rolün yaşamı, ister gerçeklik, ister imgelem düzeyinde olsun, ister geçmişin anıları ya da geleceğin düşleri alanında olsun, nesnelerin, dikkat çemberlerinin sonsuz değişiminden meydana gelir...” bilgisini verir. Bu çizginin kesintisiz olmasının bir sanatçı için son derece önemli olduğunu da sözlerine ekleyen Stanislavski, aktörün dikkatinin sürekli olarak bir nesneden ötekine geçtiğini ve dolayısıyla, odak noktasının bu sürekli değişikliğin kesintisiz çizgiyi meydana getirdiğini açıklar. Ayrıca, bir oyuncunun bütün bir oyun ya da perde boyunca bir tek nesneye bağlı kalmasının, psikolojik bir dengesizlik ya da bir saplantı yaratabileceğini de ekler. Böylece, oyuncunun her defasında hatırlayarak bir karakteri yeniden canlandırılmasında, oyunun ve rolünün başından sonuna kadar yürütüleceği bütün eylemlerini kapsayan kesintisiz bir eylem çizgisi elde etmesinde, bütün

iç gücünü kullanmasının ne kadar gerekli olduğu ve bir şeyin sahnede her zaman nasıl olması gerektiğinin önemi ortaya çıkmaktadır.

O halde ancak, iç güçler kullanılarak elde edilen ve iç güçler boyunca hareket eden bu çizgiler oyuncuyu nereye götürür? ya da çizgilerin yönü, nereye gittiği nasıl bilinebilir? Stanislavski (2002: 348), bunu örnekendirerek anlatır. Bir piyanist coşkularını dile getirmek için piyanosunun başına oturarak; bir ressam, tuvallerinin, fırçalarının, boyalarının başına geçerek; oyuncu da, benzer biçimde kendi ruhsal aracına başvurur. Oyuncunun zihni, iradesi, duyguları, bütün iç öğelerini harekete geçirmek üzere birlik olur. Stanislavski devam eder:

“Bunlar, bir uydurma olan piyesten bir yaşayış çıkarır, bu yaşayışı, amaçları daha iyi belirtilmiş, daha gerçek bir hale koyar. Bütün bunları da, aktörün, rolünü, rolünün doğuştan gelme gerçekliğini hissetmesine, sahne üzerinde olup bitenlerin edimli olanağına inanmasına yardım eder. Başka bir deyişle, iç güçlerin bu üçlü birliği, komuta ettikleri öğelerin ruh hallerini, ayrıntılarını, rengini ve tonunu alır. Onların psikolojik içeriğini çeker. Bu üçlü birlik aynı zamanda; enerji, güç, irade, coşku düşünce yayar. Rolün bu canlı parçacıklarını ‘öğeler’ e aşılar. Bu aşıdan da, giderek ‘sanatçının roldeki öğeleri’ dediğimiz şey doğar.”

Oyuncuların, iç özelemlerle, tutku ile rollerinin karakterindeki doğuştan gelme hareketlerle itilerek yaratıcı amaçlara doğru ilerlediklerini ifade eden Stanislavski (2002: 349), böylece oyuncuları, oyunun olay örgüsünün çektiği yere doğru yöneldiklerini açıklar. Aynı zamanda, bütün bunların sahne üzerinde olduğuna da hatırlatarak, oyuncuları dikkatlerini üzerinde topladıkları nesneler yolu ile diğer karakterlerle ilişki kurarak yaptıkları işin, oyunun sanatsal gerçekliği ile büyülediklerine de dikkat çeker. Onlarla ne kadar birlikte hareket ederlerse, ilerleme çizgilerinin de o kadar birleşik olacağını ve öğelerin bu birbiri içinde erimesinden önemli bir iç davranış doğduğunu belirten Stanislavski buna, **“iç yaratıcı davranış”** adını vermektedir.

İç yaratıcı davranış, kapsamı bakımından Sistem'in yapısına ilişkin buraya kadar anlatılan 'öğeler' in asıl anlamına ya da nasıl algılanması gerektiğine de bir açıklık getirmektedir. Çünkü Stanislavski, iç yaratıcı davranışın kapsamını, sadece içindeki itici güçlerin oyuncunun amaçlarını gerçekleştirecek olan öğelerle birleşmesi olarak algılayan öğrencilerine, bu bilgiyi ancak iki önemli değişiklikle doğru kabul edeceğini söyleyerek bu iki bilgiyi açıklar:

"İki değişiklikle doğru. Bunlardan biri, genel amacın daha uzakta bulunması ve bu amacı arayıp bulma yolunda onların güç birliği etmesi. İkincisi de, bir zaman sorunudur. Artistik yeteneği, nitelikler, doğuştan gelme hünerleri, psiko-teknik çeşitli yöntemlerini kavramak üzere, şimdiye kadar hep 'öğeler' sözünü kullandık. Şimdi bunlara, '**İç yaratıcı davranışın öğeleri**' adını verebiliriz." (Stanislavski, 2002: 349).

Stanislavski bu sözleriyle, hem bundan sonra açıklayacağı, sıradaki en önemli bilgi olan ve kesintisiz çizgiye ulaşabilmek için diğer bütün amaçları tek başlıkta toplayan üstün amacın Sistem' deki önemini vurgulamaya çalışır, hem de 'öğeler' in, aslında ne demek olduğunun doğru bir algılamaya sağlaması yönünden incelikte açıklamış olur.

Oyuncunun seyircinin gözü önünde gerçekleştireceği bu çalışmanın, olağan bir davranıştan Stanislavski'nin kendi ifadesiyle, bir bakıma 'daha iyi', bir bakıma da 'daha az iyi' bir yanı bulunmaktadır. Daha az iyi yanını özellikle oyuncunun çalışma koşulları bakımından değerlendiren Stanislavski (2002: 350), : "Bir tip aktör, yaratıcı davranışı ile tiyatroyu hafiflediği gibi, olağan başka bir tip oyuncunun tersine gösterişçiliğe kalkar." sözleriyle anlatır. Olağan yaşayışta bilinmeyen, bir kalabalıkta yalnızlık duygusunu içine alması yönünden de, daha iyi olarak değerlendirir. Çünkü, sahnedeki her gerçek duyguya seyirciden tepki gelmesi, seyirciyle kurulan duygudaşlık ve ilgi akımlarının tekrar dönüp oyuncuya ulaşmasını; seyirci kalabalığı oyuncuyu sıkıp dehşete düşürse bile, onun gerçek yaratıcı enerjisini uyandırıp harekete geçirmesi ve büyük coşkuları sıcağı sıcağına aktarma çabasında oyuncunun

kendisine de, yaratısına da inanç vermesi bakımından ‘daha iyi’ olarak değerlendirmektedir.

Yaratıcı davranışın kendiliğinden oluştuğu durumların ne yazık ki çok seyrek zamanlarda, ancak olağanüstü hallerde meydana geldiğini ve sonucun da olağanüstü bir oyun olduğunu belirten Stanislavski, oyuncunun iç yaratıcı davranışa ulaşamadığı durumların sonuçlarını birkaç farklı nedene bağlamaktadır. Oyuncunun yaratıcı aracının görevini gereğince yapmaması, yapamaması ya da o görevini makinemsi alışkanlıkların aldığını anlatan Stanislavski (2002: 351), bu tür durumları şöyle sıralamaktadır: Oyuncunun görevini altüst eden, ön sahne çevresinin yarattığı boşluk ya da oyuncu, seyirci karşısına sözleriyle eylemlerine kendisinin bile inanmadığı, yarı-hazır bir rolle, tam olarak hazırlanmadan çıkmış olabilir ya da oyuncu, eski olmakla birlikte, çok iyi hazırlanmış bir rolü yeniden gözden geçirip tazelemeden sahneye çıkmış olabilir. Oyuncu, dikkatsizlik, hastalık veya kişisel üzüntüler nedeniyle çalışmasından uzaklaşmış da olabilir. Ancak, ne olursa olsun böyle hallerde, rolünü her seferinde yeniden yaratmak durumundadır.

Bütün bu hallerden birisine düşüldüğünde, öğelerin birleşimi, seçimi ve niteliğinin yanlış olacağı çıkarımında bulunan Stanislavski, aynı zamanda çok çeşitli nedenler yüzünden böyle hallere düşmenin bireysel olarak hiçbir yükümlülüğü olmadığını, sırf seyirciyi hoşnut etme uğruna, kendini gösterme ya da durumunu gizlemek için gösterilen sinirli çabanın yol açacağı sonuçların ise bedelinin ağır olacağına işaret etmektedir.

“Sahne de seyirci önüne çıkan bir aktörün, korkudan, sıkıntıdan, sıkılganlıktan, coşkudan, ezici bir sorumluluk duygusundan, yahut üstesinden gelinemez görünen güçlükler yüzünden soğukkanlılığını yitirebileceğini biliyorsunuz. İşte, böyle anlarda, aktör, sıradan bir insan gibi konuşamaz, dinleyemez, bakamaz, düşünemez, isteyemez, hissedemez, yürüyemez, hatta hareket edemez hale gelir. Seyirciyi hoşnut etme, kendini gösterme, durumunu gizleme yolunda sinirli bir çaba gösterir. Bu koşullar altında aktörün bileşik öğeleri parçalanır. Bu ise, elbette olağan değildir. Gerçek yaşamda olduğu gibi sahnede de, unsurlar bölünüp parçalanmamalı. Tiyatroda çalışmanın güçlüğü,

yaratıcı davranışı sağlam, sarsılmaz bir hale getirmektedir.”
(Stanislavski, 2002: 351 - 352).

Dolayısıyla, bileşimdeki öğelerden birisinin eksikliği ya da yanlış olması durumunda bütünün zarar görme tehlikesi artacaktır. Yaratıcı davranışlardaki aksaklıklar, iç yanılgılar gözle görülmemekte, ancak hissedilmektedir. Bu durumun doğuracağı üzücü sonuçları Stanislavski örneklerle anlatır. Örneğin, oyuncu inanamayacağı bir entrika seçer, kendisini zorlamaya çalışırsa, sonuç kendi kendisini aldatmaya varır. Bu da bütün duyuş-düşünüş havasını, yani davranışını altüst eder. Aynı durum, öteki öğeler için de geçerlidir. Örneğin, bir nesne üzerinde dikkati toplamayı alın. Eğer o nesneye bakar da görmezseniz, öteki nesnelerin çekiciliği ile dikkatiniz sahneden, hatta tiyatrodan sapıtılmış olur. Bir başka örnekte ise, gerçek amaç yerine yapma bir amaç seçmek ya da rolünü kendi yaratılış özelliğini gösterme yolunda kullanmanın tıpkı yanlış bir notaya bastığınız anda olduğu gibi, gerçek, tiyatrocaya bir göstermelik, bir basmakalıp haline geliverir. İnanç, makinemsi oyunculuk inancı olur. Amaçlar insanoğluna özgü olmaktan çıkar, yapmalaşır; imgelem uçup gider, yerini gösterişçi palavralar alır. (Stanislavski, 2002: 353).

Oyunculuğa yeni başlayanların, deneyim ve teknik eksikliklerden kaynaklanan pek çok yanlış yaparak, bu yapma alışkanlıkları kolaylıkla kazanmalarını Stanislavski (2002: 353, 354), oyunculuk sanatına ilişkin temel sözlerle açıklar: “Bunun nedeni, artistik çalışmamızı, teatral yapmacılığın gerçeğe sürekli çatışma halinde bulunduğu topluluk önünde yapma gereğinde gizlidir.” Bu anlamda, oyuncunun kendisini birinden nasıl koruyacağı, ötekine karşı nasıl güçleneceği önem kazanmaktadır. Bunun için, doğru iç yaratıcı davranışı elde etmek, iç yapmacık alışkanlıklara düşmekten korunmak için Stanislavski’nin önerdiği çözüm şudur: “Bu ikili sorunun bir tek karşılığı vardır; bunların her biri ötekinin varlığına engel olur. Birini yaratmakla ötekini yok edersiniz.”

İç yaratıcı davranışla doğrudan bağlantılı olarak oyunculukta, bir role iç hazırlık çok önemli bir aşamadır. Oyunculukta, oyundan önce giyinip kuşanıp, makyaj yaparak sadece dış görünüşle canlandırılacak karaktere yaklaşmanın role hazırlık olmadığı, asıl ihmal edilen, unutulmanın iç hazırlık olduğunu belirten Stanislavski tıpkı heykel sanatçısının, heykelini yapmaya girişmeden önce, çamurunu yoğurması, bir şarkıcının, konserine başlamadan önce, sesini ısıtması gibi, oyuncunun da aynı biçimde, iç çalgısının tellerini akord etmek, anahtarları, tuşları, pedalları, susturucuları gözden geçirmek zorunda olduğunu vurgular.

Hatırlanacak olursa bu tip alıştırmalar, Stanislavski Sistem'inin psiko-teknik uygulamalarının başından başlayarak 'eylemin öğeleri' adı altında tek tek ele alındı. İlk adım, kas gerginliğinin giderilmesi, ardından bir nesne seçilmesi (nesnenin ne olduğu, büyüklüğü, rengi vb.), küçük ve büyük dikkat çemberleri tasarlamak, gövdesel bir amaç seçmek ve canlandırmak, sonra ona imgesel öyküler katmak, eyleme inanmayı sağlayacak biçimde gerçeğe uygun hale getirmek, çeşitli varsayımlar tasarlayarak, kendinizi içine yerleştireceğiniz verili/umulur durumlar kurmak ve bütün 'öğeler' harekete geçene kadar bu işlemi sürdürmek, sonra da içlerinden birisini, hangisi olursa olsun, o anda size etki eden hangisiyse onu seçip ayırmak. İşte Stanislavski'ye (2002: 354) göre, eğer bu tek görevi somut olarak (hiçbir genellemeye kaçmaksızın!) yapmayı başarabilerseniz, o, ötekilerin hepsini peşine takıp sürükleyecektir.

Oyuncunun yapacağı her yaratıcı çalışmada, doğru bir iç yaratıcı davranış bileşimi oluşturmak üzere çeşitli öğelerin hazırlanmasına özel bir dikkat göstermesi gerekmektedir. Stanislavski (2002: 355), bu amaçla, bir insanın gövde yapısını örnek almaktadır. Bütün organları kapsayan gövde yapımızda her bir organın diğerine gereksinim duyacak şekilde düzenlenmiş olması ve bunlardan herhangi birinin yok olup yerine yapma bir kol, bacak ya da göz konulması durumunda nasıl yapay bir durum oluşursa, iç yapımızda da benzer bir durumun olabileceğine dikkat çeken Stanislavski, hangi

biçimde olursa olsun, yapmacıklığın, iç yapımız için çok rahatsız edici bir durum olduğunu ve bu yüzden, yaratıcı bir şey yapılacağı zaman, alıştırma ve gözden geçirilmesini tavsiye eder. Özellikle, doğru bir yaratıcı davranış elde edebilmek için sürekli çalışmak, rol eksiksiz bir hale gelinceye kadar bu çalışmaları sürdürmek gerekmektedir.

Stanislavski (2002: 356 - 357) role hazırlıkta, zaman zaman koşulların elverişsizliği, dikkat ve zaman sorunları ya da kararsızlıklar gibi ileri-geri dalgalanmaların, bir oyuncuyu yönetecek bir kılavuzun varlığını gerekli kıldığını ve oyuncunun deneyimi arttıkça da bu kılavuzun, giderek daha çok kendi kendine çalışacağı bilgisini verir. Sistem’ i oluşturan parçaların nasıl birbirini tamamladığı, kontrol ve gözlemlendiğini şu sözlerle ifade eder:

“Sahne üzerinde yetilerine tastamam sahip olan bir aktör düşünün. Bu aktörün davranışı öylesine kusursuzdur ki, rolünün bileşimini oluşturan parçaları, rolünün dışına çıkmaksızın birbirinden ayırabiliyor. Bu parçalar, birbirlerinin hareketini kolaylaştırarak, görevlerini gereğince yapmaktadırlar. Derken, hafif bir çatışma kendini gösteriyor. Aktör, bozukluğun hangi parçada olduğunu anlamak için hemen incelemeye girişiyor. Kusuru buluyor ve düzeltiyor. Bununla birlikte, bütün bu süre içinde, kendi kendini gözlem altında bulundururken bile, rolünü rahatça oynamaya devam edebilir”

Buna bağlı olarak Stanislavski (2002: 357) kendi oyunculuk eğitimlerinde de üzerine önemle durduğu oyuncunun sahnede oynarken bile, kendisini sürekli gözlemlemesi gerektiğini, onayladığı şu sözlerle aktarır: “Salvini şöyle demiştir: Bir aktör sahne üzerinde yaşar, ağlar ve güler, bunları yaparken de kendi göz yaşları ile gülüşlerini seyrederek. Onun sanatını oluşturan da işte bu ikili görevdir, yaşamla oyun arasındaki bu dengedir.” Benzer biçimde Barton (1989: 128) da, oyuncunun aynı anda iki ayrı konuma birden sahip olduğunu; bunlardan birisinin rol perspektifi diğeri ise, ona paralel olarak giden oyuncu perspektifi olduğunu belirtir.

Stanislavski, iç yaratıcı davranışın meydana gelişi sırasında neler olup bittiğini anlamak üzere aktörün ruhuna bakmak gerektiğini söyler. Bunun için, bir varsayım üzerinden hareket ederek, ruhunu incelemek için seçtiği aktör,

Shakespeare'in en güç, en karmaşık rollerinden birini, Hamlet'i yüklenmek üzere olan birisini düşündürür. Önce, bu rolün ne ile ölçüştürülebileceğini sorar? Her türlü zenginliklerle dolu kocaman bir dağ ile ölçüştürmeye karar verir. Bu dağın değerini, ancak, içindeki maden filizi yataklarını açıp bakarak ya da eşi az bulunur madenler ya da mermer var mıdır diye derin derin kazarak oranlanabileceğini belirterek dağa ilişkin akla gelebilecek diğer bütün konuları (dağın doğal güzelliği, bu işin insan gücünün ötesinde bir durum olduğu, uzman madencilerin gerektiği, büyük örgüt, parasal kaynak ve zamana ihtiyaç olduğu, madene ulaşma sürecinde yapılması gerekenler, ihtimaller, denemeler ve başarısızlıklar, tekrar yinelemeler, vb.) sıralar. Her türlü var olan ve olabilecek durumu en ince ayrıntılarıyla ortaya döktüğü bu örnekle Stanislavski (2002: 358), iç yaratıcı davranışın oluşumu sırasında oyuncunun ruhunu anlamak bakımından Hamlet rolü üzerinde çalışacak bir aktör için yıllara yayılan bir hazırlık sürecinden söz etmektedir. Çünkü bu roldeki tinsel (manevi) zenginliklerin derinliklerde gizlendiğini ve insan ruhlarının en incelmış olan bir ruhun itici güçlerini bulabilmek için çok derinlere ulaşmayı gerekli görmektedir. Aynı şekilde, büyük bir yazınsal yapıt ya da bir dahi üzerinde yapılacak inceleme de son derece ayrıntılı ve karmaşık bir araştırmayı gerektirecektir. Bunun yanı sıra, Stanislavski, çetrefil bir ruhun inceliklerini kavramak için bir insanın kendi zihnini veya 'unsurlar' dan herhangi birini kullanmasının yetmeyeceğini, bu işin, aktörün kendi iç güçleriyle yazarın iç güçleri arasında uyumlu bir işbirliği kadar, bütün enerjisi ile yetisini de gerektireceğini hatırlatır.

Bu bilgilere göre oyuncu, bir rolün asıl amacına, o rolün psikolojik niteliğini incelendiği zaman karar verebilecek, ancak bundan sonra amacını hissedebilecektir. Böyle bir çalışmada, aktörün iç itici güçlerinin sağlam, duygulu olmasını, derine işleyebilmesini öngören Stanislavski, iç yaratıcı davranışın öğelerinin de derin, ince ve sürekli olması gerektiğini belirtir. Stanislavski (2002: 359), bir rolün amacını gerçekleştirmede, öncelikle böyle bir şeyin gerçek yaşamda nasıl yapılması gerektiğini anlayıp hissetmek, bütün iç güçleri örgütlemek, sonra amacı yaratıp birtakım durumları

tasarlamayı önerir. Daha önce de değinildiği gibi, oyuncunun başlayabilmesi için gerekli olan kışkırtıcı bir neden ya da bir uyarıcı, onun iç yaratıcı davranışını sahne üzerinde yerleştirebilme çabasına yardımcı olacaktır. Stanislavski'ye göre, küçük sorun ya da amaç, doğrudan doğruya ve hemencecik eyleme çeker götürür. Ancak, ölçü küçük bile olsa, içindeki öğeler, gene de Hamlet rolündekiler kadar büyük ve karmaşıktır. Çeşitli öğelerin görevleri, işlemde önem ve süre yönünden farklılıklar gösterse de, bir dereceye kadar hepsi birbirleriyle işbirliği yaparlar. Buna göre Stanislavski, aktörün iç yaratıcı davranışının gücünü ve dayanma süresini, doğrudan doruya, amacının büyüklüğüne ve önemine oranla, yani bunlara bağlı olarak değiştiğini belirtir. Hatta aynı şeyin, amacı başarma yolunda kullanılan donatım için de söylenebileceğini ifade eder.

Yaratıcı iç gücün dayanma süresinin derecelerinin de küçük, orta veya büyük olarak bölümlenmesi halinde, şu ya da bu 'öge' nin üstün geldiği sayısız yaratıcı davranış görünümleri, nitelikleri ve dereceleri elde edilebilmektedir. Aynı zamanda, belirli koşullar altında bu çeşitlilik artmakta, eğer açık seçik bir amaç varsa, o zaman kısa yoldan ve doğru bir iç davranış da olabilir, tersine eğer amaç açık seçik değilse, belirsizse, iç davranış da aynı oranda açık seçik ve belirli olmayacaktır. Her iki durumda da, amacın niteliği, sonucu belirleyen bir etmendir. (Stanislavski, 2002: 360).

Bir oyuncu buraya kadar sıralanan unsurların hepsini bir araya getirdiğinde, artık iç yaratıcı gücü ya da ilhamı harekete geçebilecek duruma gelmiştir. Çünkü, oyunu doğru olarak anlamış, sahip olduğu bütün durumları göz önüne alarak canlandıracağı karakteri iyice analiz etmiştir. Tüm hazırlıklar (görüntü, diksiyon, ritim duygusu,vb.) tamamlanmıştır. Artık, oyuncunun tek tek detaylandırarak yaptığı bütün çalışmaların sonuna gelinmiştir. Oyuncu, oynayacağı rolü başından sonuna kadar bütün iç ve dış eylemlerini kapsayacak şekilde ve iç yaratıcı davranışın öğelerini özümsemiş olarak diğer yönelimleri de içine alan Stanislavski'nin ifadesiyle üstün amaca doğru ya da ulaşmak için oynayacaktır.

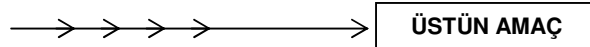
‘Üstün-amaç’, temel olarak bir oyun yazarını ya da bir yazarı eserini yazmaya iten ‘motiv’ ya da güçtür. Bu öylesine bir güç tür ki, yazarın bu büyük amacı, oyuncunun bütün yaratıcı yetilerini kendine çekme ve oyunun ya da bir rolün bütün ayrıntıları ile daha küçük birimlerini içine alma gücüne sahiptir. Stanislavski’ye (2002: 361) göre, “Aktörün, bir piyesteki bütün bireysel, küçücük amaçları, bütün imgesel düşünceleri, duyguları ile eylemleri, entrikanın üstün-amacını gerçekleştirmeye yönelmelidir. Genel bağ öylesine güçlü olmalı ki, üstün-amaçla ilgisi bulunmayan en önemsiz ayrıntı bile, gereksizliği ya da yanlışlığı yüzünden dışta kalabilsin.” Üstün-amaca doğru bir sürükleyici gücün bütün oyun boyunca olması gerektiğini de hatırlatan Stanislavski, özellikle bu gücün kökeninin, insanla ilgili ve oyunun temel amacının yerine getirilmesine doğru yönelmiş olması durumunda tıpkı temiz kan taşıyan ana damar gibi oyuna ve oyunculara besin ve can sağlayacağını vurgular.

Bir yapıtın yazınsal değeri ne kadar büyükse, üstün-amacının çekiciliğinin de aynı oranda büyük olacağına dikkat çeken Stanislavski, bu anlamda bir amaç için seçilecek adın da ne kadar önemli olduğunu belirtmeye çalışır. Bilindiği gibi, eyleme daha çok hız ve yön vermesi yüzünden böyle bir ad için eylemin üstün tutulduğu durumlar olabilmektedir. Dolayısıyla, daha büyük bir ölçüde de olsa, aynı şey, üstün-amacı belirlemek için de doğru olacaktır. Doğru ad seçmeyle ilgili olarak Stanislavski (2002: 363), Moliere’nin Hastalık Hastası ‘nı oynarken yaşadığı örneği aktarır: “... Bu piyesi önce ilkel bir anlayışla ele almış ve temasını da ‘hasta olmak istiyorum’ sözünde sınırlamıştık...piyese emek verdikçe, oyunda başarı kazandıkça, hoşça giden, sevimli bir komediyi hastalıkla ilgili bir tragedya haline getirmekte olduğumuz daha belirgin olarak kendini göstermeye başladı. Yanlış yolda olduğumuzu hemen gördük, bunun üzerine, temayı, ‘hasta sanılan biri olmak istiyorum’ şeklinde değiştirdik. ... ” Stanislavski, benzer birçok örnekten yola çıkarak, çoğunlukla bir oyun sahneye konulmadıkça, ana teması üzerinde kesin bir sonuca varılamadığını, kimi zaman da temanın doğru tanımını anlamalarında seyircinin yardım ettiği bilgisini paylaşmaktadır. Bu nedenle,

ana tema tıpkı oyunun yazılmasına temel oluşturduğu gibi, aktörün de zihninde netleşmiş olmalıdır ki, oyun boyunca iç yaratıcılığının esası yine bu ana tema olsun.

Baştan sona kesintisiz eylem ile üstün-amaç, oyuncunun yaratıcı çabasında pratik bir önem taşımaktadır. Bu süreci Stanislavski (2002: 364), şöyle belirtir; "... Bir piyesin asıl iç akımının, aktörün, bütün entrikaları geliştirmesini, böylece temel amacı açık seçik olarak ortaya koymasını sağlayan derinlemesine bir kavrayış üstün-amaca doğru yöneltir. Sonra da hepsi elbirliği ile genel amaca hizmet ederler." Bir rol, baştan sona kesintisiz eylem çizgisini göz önünde bulundurmadan oynanacak olursa, Sistem' in sadece birbirini tutmayan kesimlerindeki birtakım alıştırmaları yapmaktan öteye geçilemeyeceğini belirten Stanislavski'ye (2002: 366) göre, bu alıştırmalar eğitim sırasında yapılan çalışmalarda yararlıdır, ancak bir rolün baştan sona oyununda yararlı değildir. Stanislavski, bu alıştırmaların asıl amacının, temel yön çizgileri ortaya koymak olduğunu belirterek, bu önemli gerecin kesinlikle geçirtilmemesi gerektiğini, aksi takdirde rolün göz alıcı güzellikteki kesimlerinin hiçbir etki uyandırmayacağını güzel bir örnekle anlatır: "Parçalayın güzel bir heykeli, elde edeceğiniz küçük mermer parçaları hiçbir zaman heykelin etkisini bastıramaz." Stanislavski Sistem' inin yaratıcı temelinde özel bir yeri olan baştan sona eylem çizgisi ile üstün-amacın kendi ifadesiyle, tansık (mucize) yaratma, can üfleme niteliği olduğuna inanmakta ve ancak, pratik yapılarak geliştirileceğini savunmaktadır.

Bir Aktör Hazırlanıyor kitabında, baştan sona eylem çizgisi ile üstün-amacın ilişkisini bir çizimle anlatan Stanislavski (2002: 367), "Küçük çizgilerin hepsi aynı amaca yönelmiş ve ana akımın içinde erimiştir" diye açıklar.



BAŞTAN SONA EYLEM ÇİZGİSİ

Benzer bir üstün-amaç örneğini oyunculuk sanatı için ifade eden Stanislavski, Bir Karakter Yaratmak kitabında sözcük ve tümcelerde vurgulama olanaklarından söz ederken düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

“...Eğer bunlar, alt-metin boyunca ve eylem çizgisi doğrultusunda bir piyesin üstün-amacı içinde kaynaşırsa, o zaman bu vurgular, söylediğiniz sözcüklerle olağanüstü anlatım gücü kazandırarak sanatımızın yüce ereğine erişmemize yardım edecektir. Sanatımızın yüce ereği ise, bir piyeste ya da rolde insan ruhunun yaşamını yaratmaktır.” (Stanislavski, 1981: 185).

Stanislavski'nin (2002: 370), “Kendi üstün amacınızı ve baştan sona eylem çizginizi her şeyin üstünde tutun. Ana temaya yabancı olan ve dıştan gelen her türlü eğilimlerle amaçlardan sakının.” sözlerinin yanı sıra, Sistem’inde çok iyi anlaşılmasını istediği üstün-amaç ve baştan sona eylem çizgisi için ‘bu iki şeyin olağanüstü önemi’ ifadesini kullanmıştır.

Stanislavski (2002: 372), buraya kadar anlatılanlarla, ‘Sistem’ adı altında anlatılan çalışma sürecinde bütün çabasını oyunculukta, yaratıcı davranışta yer alan ve son derece önemli olan üç özelliği denetleme gücünü kazanmak uğruna gösterdiğini belirtir. Stanislavski'nin üzerinde durduğu bu üç özellik:

- (1) İçten kavrama,
- (2) Baştan sona eylem çizgisi,
- (3) Üstün-amaç’ dır.

Bütün bu hazırlıklar, oyuncunun ‘iç yaratıcı davranış’ ını eğitmek, ‘üstün-amaç’ ile ‘baştan sona eylem çizgisi’ ni bulmasına yardım etmek, bilinçli bir psiko-teknik yaratmak ve oyuncuyu, ‘bilinçaltı ülkesine’ çekip götürmek için yapılmaktadır. Stanislavski’ye göre, bu önemli ülkenin incelenmesi kendi ifadesiyle, ‘sistemimizin temel sorunlarından birisi’ sayılmaktadır.

Bilindiği gibi bilincimiz, bizi çevreleyen dış dünyanın olaylarını bir sıraya, belli bir düzene koyar. Bilinçli ve bilinçaltı yaşamayı birbirinden ayıran kesin bir çizginin olmadığına dikkat çeken Stanislavski (2002: 375), bilinçliliğimizin çoğunlukla bilinçaltımızın çalışma yönünü gösterdiğini ve buna bağlı olarak, “Bu yüzden, psiko-teknikimizin temel amacı, bizi bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma erdirmektir.” sözleriyle psiko-teknikğin amacını tanımlar ve ekler: “Bu teknik, bilinçaltı yaratıcı nitelikle ilgisi, tıpkı, gramerle şiirin ilgisi gibidir. (...) Bu teknik, bilinçaltı yaratıcı gereci düzenlemeye yardım yolunda kullanılmalıdır, çünkü bu yaratıcı gereç, ancak düzene konduktan sonra sanatlı bir biçime girebilir.”

Stanislavski (2002: 376), bir rol üzerinde yapılan çalışmanın ilk döneminde, oyuncunun ruhuna giden yolu, o rolün içinde, kendi içinde ve çevresinde olanı biteni tam olarak anlayamayacağını, sadece hissedebileceğini, oysa psiko-teknik ‘Yöntem’ i öğrendiklerinde sonuç çok farklı olacaktır:

“Bilinçaltı ülkesine ulaştığında ise, ruhunun gözleri açılır, her şeyin hatta en ince ayrıntıların bile farkına varır ve böylece hepsi yepyeni bir anlam kazanmış olur. Artık, hem rolünde, hem kendi içinde beliren yeni duyguların, yeni kavramlarla görüşlerin ve davranışların bilincine varır. Organik yapı, yaratıcı aracımızın bütün önemli merkezlerini yönettiği için bir insanın iç yaşayışı, bu eşiğin ötesinde, kendiliğinden, sade ve tam bir biçime girer. Bilinçlilik bunların hiçbirini bilmez; duygularımız bile bu ülkede yollarını bulamazlar – onlarsız da asıl yaratıcılık olanaksızdır. Ben size, bilinçaltını denetlemeyi sağlayacak herhangi bir yöntem vermiyorum. Ben size sadece, bilinçaltına dolaylı yoldan yaklaşmanızı sağlayacak yöntemi ve kendinizi onun gücüne bırakmayı öğretmeye çalışıyorum.”

Bu yöntemle yapılacak bir çalışmanın ayrıcalığını, önemini, anlamını, temasını ‘Sistem’ ini çalıştırdığı oyunculuk öğrencilerine yukarıdaki sözlerle böyle anlatır. Stanislavski, yukarıdaki sözlerinde de yer alan bilinçaltına ulaşmak, bilinçaltı eşiği, bu eşiğin ötesi gibi ifadelerle bilinçaltı eşiğini geçmeden önce ve geçtikten sonra başka türlü görüp, başka türlü işitip, başka türlü anladığımızı ve düşündüğümüzü ifade etmektedir. Stanislavski (2002: 376-377), sözünü ettiği bu ayrıma göre, daha önce ‘gerçek görünürlü

duygular' ediniriz, daha sonra ise, 'coşkuların içtenliğini'; eşiği geçmeden önce sınırlı bir düşünme yetisinin yalınlığına sahip iken, eşiği geçtiğimizde daha geniş düşünme yetisinin yalınlığını; benzer biçimde, eşiğin bu tarafındaki özgürlüğümüz akılla ve alışkanlıklarla sınırlandırılmışken, öte yandaki özgürlüğümüzün daha yürekli, inatçı, etkin, her zaman ileri doğru atılma eğilimindedir. Üstelik yaratıcı çabanın her yenilenmesinde başkalık göstermektedir.

Gerçek yaşantısı ile rolü arasındaki uyuşmalar, Stanislavski'nin ifadesiyle, oyuncuyu, 'bilinçaltı ülkesine çekip götürür', bilinçaltı yaratıcılık haline sürükler. Daha önce de belirtildiği gibi oyuncu, sahne üzerinde gerçeklerin coşkuya dayanan anılarını yaşamaya çalışır. Hatta, bu anılar bazen kendilerini gerçek gibi gösteren imgesel bir noktaya da erişebilmektedir. Az da olsa, oyuncunun benliğinden sıyrılıp sahne üzerinde olup bitenlere inançla bağlanması durumuna örnekler verilmektedir. Ancak, bu durumla bağlantılı olarak, bir oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcı çalışması sırasında, ikinci bir gerçeklik halini yaşadığını düşünmenin yanlış olduğuna vurgu yapan Stanislavski (2002: 379), "... Eğer bunun tersi doğru olsaydı, ruhsal ve gövdesel yapımız yüklendikleri yükün altından kalkamazlardı." İfadesiyle böyle bir durumun sonucunun ağır olabileceğini hatırlatır. Coşku anılarının rolden doğan coşkularla uyuşmasını ve doğurduğu sonucu, Stanislavski kendi yaşadığı bir örnekle anlatır:

"... Bu uyuşmanın sonucu olarak meydana gelen benzerlik, aktörü canlandırmakta olduğu kişiye daha çok yaklaştırır. Böyle zamanlarda, yaratıcı bir sanatçı, kendi yaşantısını rolünün yaşantısı içinde, rolünün yaşantısını da tıpatıp kendi kişisel yaşantısı içinde, yani özdeş hissederek. Bu özdeşlik, akla sığmaz bir başkalaşma ile sonuçlanır." (Stanislavski, 2002: 380).

Stanislavski, oyuncuyu bilinçaltına yaklaştırmada / 'bilinçaltı ülkesine' çekip götürmede eşi bulunmaz araçlar olarak gördüğü, oyunla ya da oyuncuyla hiçbir ilgisi bulunmayan bazı olayları kaçırılmayacak fırsatlar olarak değerlendirmektedir. Oyuncunun provada bile hiç karşılaşmadığı

türden örneğin, yere düşen bir mendili ya da devrilen bir sandalyeyi kendiliğinden alması, kaldırması gibi kendiliğinden rahat ve olağan bir biçimde inanarak yapılacak gerçek hareketlerin yapılmasının oyuncuyu rolüne, rolünün gidişatına uyduracağı hatta, böyle küçük olayların oyuncuyu ‘bilinçaltı eşiği’ ne varan yola sokacağı yönünde ipuçları verir: “Bu çeşit olaylar bir bakıma, diyaazon rolü oynarlar, canlı sesler çıkararak bizi yanlışlıktan, yapmacıklıktan yine gerçeğe yöneltmeye zorlarlar. Bu anlardan sadece bir teki bile, rolün geri kalan bütününe yön verebilir.” (Stanislavski, 2002: 381).

Bütün bu bilgilerin yanı sıra, bilinçaltına yaklaşma yardımcı rol oynayan bu olayların hiçbir kurala dayandırılmayacağı bilgisini veren Stanislavski, bir oyuncunun başarısından emin olmadığı durumlarda, bilinçli psiko-teknik, başvurulabilecek tek çare olarak görmektedir. Çünkü bu teknik, ‘bilinçaltı ülkesi’ ne yaklaşımda gerekli yollarla elverişli koşulları hazırlayabilmektedir.

Bilinçaltını bir okyanusa benzeten Stanislavski, ‘bilinçaltı okyanusu’ nu bulmada öncelikle, ‘yaratıcı ruh hali öğeleri’ nden herhangi birinin hareket noktası olarak alınmasını; örneğin, düş gücünü, iyi belirlenmiş varsayımları, doğal yoldan doğmuş isteklerle amaçları, coşkuları alıp, değişik sorunlar ve kavramlarla başlanabileceğini ve bir oyundaki gerçeklik, bu şekilde bilinçaltı yoldan hissedildiğinde bu gerçekliğe inanç ve ‘ben’ im halinin de doğal olarak kendiliğinden gelişeceğine inanır. Bütün bu süreçte, akılda tutulmasını istediği ve özellikle en önemli şey olarak vurguladığı nokta, oyuncu başlangıç olarak hangi öğeyi seçerse seçsin, onu, olasılıklarının en son sınırına kadar sürüp götürebilmelidir.

‘Sistem’ inde esin anına çok önem veren Stanislavski, esinin rastlantısal olarak gelmesinden ayrı olarak esinin gelmesi için gereken yolu hazırlamaya daha çok önem verir. Psiko-teknik yöntem sayesinde esin doğması için elverişli koşulları yaratma gücünü kazanan oyuncudan, iç

yaratıcı gücünü uyandırıp harekete geçiren, iç yaratıcı ruh halini etkileyen ne ise, onun üzerinde düşünerek, bilinçli yoldan denetlenebilen ve bilinçaltına yaklaşımda kendisine kılavuzluk edebilecek ne varsa, onları düşünmesini, onlar üzerine yoğunlaşmasını ister. Çünkü esine hazırlanmanın en verimli yolu budur. O halde, Sistem' i anlatan ana soru şudur: "Bilinçli psiko-teknik yolu ile doğanın bilinçaltı yaratıcılığı nasıl uyandırılır?" Stanislavski (2002: 390), bu sorunun cevabını, öğrencisi Kostya'ya yaptırdığı uygulamalı bir örnek yoluyla yaşattırdığı yöntemi süreç olarak özetleyerek esine nasıl ulaşıldığını aktarır:

"... Çalışma, gerektiği gibi, **kasların özgürleşmesi** ile başladı. Kostya'nın dikkati kendi gövdesi üzerinde toplanmıştı. Ama, o, **dikkatini** ustalıkla, alıştırmanın **varsayılan durumlarına** aktardı. Yeni iç karışıklıklar, onu orada, sahnede hareketsiz oturmasını haklı kıldı. İçindeki bu hareketsizlik temeli, kaslarını bütünü ile özgürleştirdi. Sonra, uydurma yaşayış için gereken bütün **yeni koşulları yarattı**. Bu koşullar bütün alıştırmanın havasını yükselttiği gibi, olası trajik gerekleri ile de durumu belirgin hale koydu. Bu sahici bir **coşku kaynağı** idi."^{*}

Sistem' de esine ulaşmanın sırrı şudur; her yaratıcı eylemi en son sınırına kadar götürmeye zorlamak. Bunun yolu da, iç yaratıcı davranışın bütün öğelerini, iç itici güçlerle baştan sona eylem çizgisini (tiyatromsu yani, gösterişçi değil), insanoğluna ilişkin etkinlik sınırına kadar götürürseniz, iç yaşayışınızın gerçekliğini, hissedersiniz, hatta öyle ki bu gerçekliğe inanırsınız. Bu gerçekliğin ve sizin ona inancınızın her doğuşunda, kendiliğinden bilinçaltının işe karıştığına ve doğanın da kendi görevini yapmaya başladığına tanık olursunuz. Bilinçli psiko-teknikğin en son aşamasına gelindiğinde, artık doğanın bilinçaltı etkinliğine taban hazırlanmıştır. Bu noktaya ulaşıldığında, bütün ruhsal ve gövdesel yapı görevini, tıpkı gerçek yaşamdaki gibi ve de yaratıcı çalışmanın seyirci topluluğu önünde yapılmasından kaynaklanan özel duruma aldırış bile etmeden doğal olarak yerine getirecektir (Stanislavski, 2002: 390 - 391).

^{*} Siyah/koyu karakterler tarafımızdan yapılmıştır.

Yaratıcı çalışma sürecinde oyuncuya yardımcı olan, onu 'bilinçaltı ülkesine' ulaştıracak koşullar ve araçlara bakıldığında, bu konu her zaman muhakemeye bağlı olmadığından kesin doğrulardan söz etmek güçleşmektedir. Ancak bu noktada yapılabilecek tek şey, yapıları yönünden bilinçli ve muhakemeye bağlı olan, aynı zamanda, Sistem' de birinci derecede önem taşıyan üstün-amaç ile baştan sona eylem çizgisine yönelerek bu konuya yaklaşımdır.

Bir oyunda, küçük amaçlar kendi hallerine bırakıldıklarında, kolaylıkla doğanın kılavuzluğu ile bilinçaltına geçeceklerdir. Çünkü, Stanislavski bu oluşumu, oyuncunun kendisini daha büyük amaca vermesine ve bunu eksiz yapmasına bağlamaktadır. İster bütün, ister parçalar halinde olsun, bir oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcı çalışması, doğrudan kendi yaratıcı bilinçaltının anlatımıdır.

Bu anlamda üstün-amaç, hepsinin yerini aldığında, daha büyük amaçlar daha küçük amaçlar gibi dönüşüme uğrayacak, giderek hepsini kapsayan en büyük amaca doğru bilinçaltı yoldan yaklaşıldıkça, büyük amaçlar da benzer biçimde eriyecektir. Baştan sona eylem çizgisi ise, bir dizi büyük amaçlardan oluşmuştur. Bu büyük amaçların içinde bilinçaltı eylemler haline gelen ne kadar çok ve çeşitli küçük amaç olduğu düşünülecek olursa, bütün bir oyun boyunca oyuncunun bilinçaltını dolaylı yoldan etkileyecek uyarıcı bir güç vererek baştan sona eylem çizgisine katılan bilinçaltı etkinliğinin çokluğu da daha iyi kavranabilecektir. Baştan sona eylem çizgisinin yaratıcı gücünün, üstün-amacın çekicilik gücü ile doğru orantılı olduğu düşünüldüğünde ise, hem Sistem' de üstün-amaca birinci derecede önemli bir yer verildiği anlaşılmakta hem de oyuncuya /için üstün-amacın bu niteliğine özel bir dikkat vermesi yönünde bir gereklilik doğmaktadır. Sistem' de ihtiyaç duyulan üstün-amaç, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçiren, bütün dikkati kendisine çeken, gerçeklik ve inanç duygularıyla oyuncunun iç yapısının bütün öğelerini doyuran bir üstün amaçtır. Sonuçta, oyun yazarının istekleriyle uyumlu ve aynı zamanda, oyuncuların ruhunda da

tepki uyandıran bir üstün-amacı, yalnız oyunun içinde değil, şüphesiz oyuncuların ruhlarında aramak gerekmektedir. Bu nedenle bir oyunda, üstün-amaç oyunun dışında aranmamalıdır. Oyuncu, kendi uydurma varlığını küçük ölçüde de olsa, oyunun içinde hissetmeli, sonra da bu hislerini önceden hazırladığı iç davranışa aktarmalıdır. Böylece, oyunun içindeki yaşama duygusu da yaratıcı yetileri, Stanislavski'nin ifadesiyle kaynama noktasına getirir.

Sistem, oyunculukta özgür, bireysel yaratıcılığı önemli bir ön koşul olarak kabul eder. Bunun için, sanatçı olarak oyuncunun kendi psikolojik gerecinden yararlanması beklenir. Kendisinden rolüne verebileceği canlı biçimin tek kaynağı, yine kendisi olduğu için verebileceği şey ne kadar az da olsa, değerlidir. İçindeki kaynaktan alarak kattığı her şey yerini bulacaktır. Oyuncu, kendisini, canlandıracağı kişinin durumuna benzer bir durumda hissetmelidir. Gerekirse, yeni varsayımlar katarak acaba 'ben hiç böyle bir duruma düştüm mü? ya da eğer hiç böyle bir duruma düşmediyse, o durumu imgeleminde yaratacaktır. Daha önce pek çok örnekle de değinildiği gibi, oyuncu bazen imgeleminde gerçek yaşamdakinden daha yoğun, daha derinlemesine yaşayabilir. Burada tek istenilen, çalışma sürecindeki gerekli bütün hazırlıklar, insanlığa özgü, gerçek bir yolda yapılır, amaçlar ve eylemler de mantıklı ve tutarlı olursa, rolün yaşayışı ile ilgili bütün koşullar da göz önünde bulundurulduğunda, oyuncunun nasıl oynayacağı yönünde hiçbir kuşkusu kalmayacaktır. Sistem, oyuncu bütün bunları uygulayıp, vereceği bir kararla oyunun entrikasını karşılaştırdığında, o entrikaya karşı küçük de olsa, belli bir yakınlık duyacağına garanti verir. Oyuncu rolüne karşı sahici yakınlığı kurduğu zaman, bilinçaltı çevresinde bulunan iç yaratıcı davranışına duygu aktarma olanağına kavuşacaktır. Hele canlandıracağı oyun kişinin durumları, düşünceleri, toplum içindeki yeri belli oldu mu, artık oyuncuda tıpkı onun gibi hareket eğilimi uyanacaktır. Bunu kendisi hissedecektir. Oyuncunun rolüne karşı duyacağı bu ilgi ve yakınlığa Sistem' de 'kendinizi rolün içinde, rolü de kendi içinizde hissetme' adı verilmektedir.

Benzer biçimde, oyuncu oyundaki bütün sahneleri, en küçük parçaları, birimleri ve amaçları ile oyunun tamamını inceleyip doğru eylemleri bulduktan sonra, oyunun başından sonuna hepsini gerçekleştirmeye kendisini alıştırdığında, eylemin dışa dönük bir biçimini ortaya koymuş olacaktır. Buna da, Sistem’ de ‘bir rolün gövdesel yaşayışı’ denmektedir. İç duygulardan doğan bu eylemler, sadece dış görünüşe ait değildir. İç gövdesel eylemler çizgisine koşut, bilinçaltına yaklaşan kesintisiz bir coşku çizgisi vardır. Yoksa oyuncu, dış eylem çizgisini içtenlikle doğru izleyemez, buna bağlı olarak, karşılık düşen coşkuları da duyamaz.

Bir oyuncu, bu yolla bir oyunu baştan sona incelediğinde, oyunun iç yaşayışını tamamen kavrayabilecektir. Hatta, oynayacağı karakterden kendi kişiliği içinde söz edebilecektir. Sistem her oyuncuyu, sahnede bulunduğu sürece, bütün yaratıcı güçlerini en geniş ve en derin anlamda, tamamen üstün-amaç ile baştan sona eylem çizgisi üzerinde toplamaya yöneltmek, başka bir deyişle bunu, amaç edinmesini sağlamaya çalışmaktadır. Çünkü, bunlar doğru olduğunda, diğerlerinin hepsi doğa tarafından bilinçaltı yolu ile özgürce, canlı bir biçimde ortaya getirilecektir. Bu da, oyuncunun rolünü her yineleyişinde içtenlik, gerçeklik ve doğrulukla yeniden yaratmasına bağlıdır. Bunlara bağlı olarak ayrıca, üstün-amaç ve baştan sona eylem çizgisi kavramları biraz daha ileriye götürülerek, ideal bir sanatçının kendisini tek ve büyük bir amaca adanmış olabileceği gibi bir durumda, herhangi bir oyunun üstün-amacı, sadece böyle büyük, yüce bir amacın gerçekleştirilmesi yolunda atılmış bir adım olacaktır. Sistem’ de buna, ‘en üstün-amaç, onun gerçekleştirilmesine de en üstün baştan sona eylem çizgisi’ adı verilmektedir. En üstün baştan sona eylem çizgisini doğuracak ve bütün küçük amaçları içine alıp eritecek olan, en üstün-amaçtır. Sistem, yaratıcı ve insana özgü bir bilinçaltını işte bu en üstün-amaçla ve en üstün baştan sona eylem çizgisinde aramayı öğretmektedir. Oyuncu bu amaçla, esine erecek ve bu davranışla yaptığı her şey artık bilinçaltından gelecektir. Oyuncu da, amacının nasıl gerçekleştiğini bilinçli olarak asla bilmeyecektir.

Sistem' in söz konusu bu en üstün-amacı, daha önce de belirtildiği gibi, Stanislavski'nin (1981: 185) kendi ifadesiyle, "Sanatımızın yüce ereği ise, bir piyeste ya da rolde insan ruhunun yaşamını yaratmaktır." Temel olarak bir rolü yaşayarak oynamak ya da yaşamak yani, yukarıda yer yer anlatılan oyuncunun kişisel yaşantısı ile rolünün yaşantısı arasındaki özdeşlik durumudur. Bu bütünleşme sonucunda oyuncuda 'ben' hali oluşmaktadır. Stanislavski (1981: 300) Bir Karakter Yaratmak kitabında, oyunculukta 'başarıya giden yollar' ı sıralarken rolü yaşama sürecinden söz ederek, "...İçtenlikle, gerçekten yaşamadığımız coşkular etkisiz kalır ve çalışmamızı bozar. Bir rolü yaşayamazsanız, o rolde sanat olamaz." sözleriyle oyunculara, bu inançla yola çıkmalarını hatırlatır. Stanislavski'nin Sistem' inde başından beri hemen her aşamada üzerinde önemle durduğu ve tüm süreç boyunca sürdürülmesini istediği ayrıcalıklı nokta budur. Sistem oyuncudan, oyunu boyunca rolündeki en ince ayrıntıları, değişiklikleri göstermesini, anlatabilmesini kendisiyle birlikte seyircinin de hissetmesini sağlayabilmesini, bir başka deyişle içsel yaşantısını seyircisinin görmesini sağlayacak bir yaratıcılık sergilemesini istemektedir. Psiko-teknik yöntemde oyuncu duygu-düşünce alış-verişi sırasında kendisiyle de ilişki kurmak durumundadır. Sahne üzerinde, kendi duygularıyla ilişki kurmak; tıpkı gerçek yaşamda insanın kendi kendisiyle konuşmasında yaşanan süreç gibidir. Bunu, oyuncunun sahne üzerinde yapmasına temel olacak şey, kendi öz benliğiyle bağ kurmasını sağlayacak 'ben' kavramıdır. Sahne üzerinde bir yaşantıyı var etmek için kullanacağı bütün öğelerin yeterlilik çizgisini ya da ne derece doğru, olağan bir durumda olduğunu oyuncu işte bu, 'ben' im durumuna geldiğinde kendisi hissedecektir. Sahnede, sahici gerçeğe, eylemlerinde inanç ve 'ben' im durumuna oyuncu tam bilinçaltı eşiğindeyken erişir. Sistem oyuncuya bu aşamada yaptığı her şeyin amacını iyice görebilmek için iç görüşünü kullanmayı önerir. Gerekirse, yeni bir varsayım yardımıyla yaratıcı ruhu kışkırtmak ve oyundaki gerçekliği bilinçaltı yoldan hissetmek. İşte bu yolla, bu gerçekliğe inanç da 'ben' im denilen hal de doğal olarak gelişecektir. Yaratıcılığın her anının önemli ölçüde, büyük coşku ve karmaşıklıklarla dolu olduğu düşünüldüğünde, aslında küçük bir eylemin ya da coşkunun en zayıf

bir teknik aracın bile, sahne üzerinde, ancak en son olasılık sınırına ve ‘ben’ im duygusuna kadar iletildiğinde derin bir anlam kazanacağı daha iyi anlaşılacaktır.

Sistem’ inin hiçbir zaman bir esin fabrikası olmadığını vurgulayan Stanislavski (2002: 373) : “Benim Sistem’ mim, ancak, esin için elverişli bir temel hazırlayabilir” sözleriyle, esini bir mucize yaratan gibi anlamak yerine, öğrencilerini insanın bilinç alanındaki gizlerini denetlemeyi öğrenmeye yöneltmiştir. Stanislavski sözlerini şöyle sürdürür: “Bir rolü yolun doğrusuna yerleştirin, o kendi kendine ilerler. Giderek gelişir, derinleşir, sonunda da esine erişir.” Böylece Sistem’ de, yaratıcılığın sadece teknik bir hile, bir ustalık olmadığı anlatılmaya çalışılmaktadır. Teknik tek başına oyuncunun inanabileceği ve hem oyuncuyu hem de seyirciyi tümüyle kendine çekip bağlayabilecek ya da etkileyebilecek bir imge yaratamaz. Dolayısıyla yaratıcılık, imgelerle tutkuların dıştan bir betimlemesi olarak algılanmamalıdır. Yaratıcılık, yeni varlığın roldeki kişinin doğuşu ve kavranmasıdır. Stanislavski, bu durumu bir insanın doğum sürecindeki doğal eylemle özdeşleştirmektedir. Ona göre, eğer bu oluşum çözümlenecek olursa, ister biyolojik yoldan, ister imgesel yoldan yepyeni, olağanüstü bir olay yaratılsa da, bu yaratmayı organik doğa yasalarının yöneteceğini vurgular.

Buraya kadar, Stanislavski’nin oyunculuk eğitimi adı altında, tıpkı gerçek bir okul eğitimi gibi Sistemi’ni oluşturan bilinçli psiko-teknik yöntem/”Fiziksel Eylemler Yöntemi” yolu ile ‘eylemin öğeleri’ ve bunların bağlantıları, aşamaları, oyunculuk eğitiminde kullanış kuralları, işletme yöntemlerinin nasıl olduğu, örnek uygulamalar aracılığıyla nasıl öğretildiği tek tek aktarılmaya çalışıldı.

Stanislavski (1981: 314 - 315), Sistemi’ nin ortaya çıkış nedenini, buna bağlı olarak amacını, yapısı ve özelliklerini özetlediği aşağıdaki ifadeler ve buraya kadar anlatılanlardan yola çıkılarak, Stanislavski Sistemi’ ne ilişkin saptamaları kendi sözleriyle bir kez daha aktarılacak olursa;

“ Bizim oyunculuk anlayışımız – **rolü yaşama sanatı** – yürürlükte olan öteki oyunculuk ‘ilkeleri’ ne bütün gücü ile baş kaldırmakta, karşı koymaktadır. Biz şu karşıt ilkeyi savunuyor ve diyoruz ki, hangi biçimde olursa olsun, yaratıcılıkta baş etmen, insan ruhunun yaşamıdır, oyuncu ile rolünün ortaklaşa duyguları ve bilinçaltı yaratmadır. (...) **Bütün isteğimiz, oyuncunun sahnedeki rolünü doğa yasalarına uygun olarak yaşamasıdır.** ... oyuncuya, rolünü doğal bir insan olarak oynamak yerine, kendi doğasından sapmak çok daha kolay gelir. Bu yüzden ki, biz bu sapma eğilimine karşı savaşmanın yollarını aramak zorunda kaldık. Yöntem’ imizin temelini oluşturan işte budur. Yöntem’ in amacı, bu tür sapmaları yok etmek, içsel güçlerimizin etkinliğini, inatçı çalışma, doğru uygulama ve alışkanlıkların çizdiği yolda sürdürmektir.”

Kendi tarihsel önemi içinde bakıldığında bir tiyatro ya da oyunculuk sanatına yönelik eğilimin sınırlarını aşan bir yapıda olan Stanislavski Sistem’ inin en temel ve en belirgin özelliği, baştan beri değinildiği gibi onun bir süreç olmasıdır. Sistem, “bilinçaltını açarak” bir karakterin deneyimlerini oyuncunun kendi deneyimleriymiş gibi yaşamasına yardım eder. Bu da, dekor, sahne ışık, ses gibi donanımların seyirciyi ikna etmediği gelenek dışı prodüksiyonlarda çok daha önem kazanmaktadır. Gelenek dışı sahneleme ve bir karakterin iç deneyimlerini yaşayan bir oyuncu arasında bir aykırılık olmadığına ve dekor ve sahne donanımının doğal olması gerekmediğini ifade eden Moore (1984: 14), seyircinin dikkatini sürdürecekt olan şeyin, oyuncunun davranışındaki içtenlik olduğuna dikkat çekerek, ifade etme yolu Çehov, Gorki ya da O’Neill için gerekenden farklı olsa da oyuncuların Shakespeare ya da Schiller trajedilerinde ve Brecht ya da Genet’in oyunlarında Stanislavski’nin yasalarını kullanmaları gerekeceğini vurgular.

Sistem oyuncuya bağımsız çalışmayı ve böylece yönetmenin kendisinden ne istediğini yerine getirebilmeyi öğretmektedir. Sistem aynı zamanda oyuncuyu uyumlu bir bütünlüğe (tüm karakterlerin mantıklı, samimi, karşılıklı davranışından oluşan bir bütünlüğe) hazırlar. Tıpkı hayatta insan davranışlarının başka insanlarla olan ilişkilere bağımlı olması gibi oyunculukta da her bir rol, bütün rollerce şartlandırılır. Çünkü, oyunculuk sanatının dayandığı kolektif yaratıcılık, mutlaka karşılıklı uyumu gerektirmektedir.

Diğer sanatlarda hedef kitle, yaratıcı bir sürecin sonuçlarını görürken, drama ya da oyunculuk sanatında hedef kitle/seyirci, bu sürece tanıklık eder. Bu anlamda, bir oyuncu için kendisini ifade yollarını çok iyi öğrenmesinin ne kadar önemli olduğu gerçeğini Sistem bir kez daha hatırlatmaktadır. Stanilavski Sistemi sayesinde oyuncular, organik doğalarının yasalarını bilinçli olarak kullanmayı öğrenirler. Böylece Sistem, oyunculara canlı birer insan olarak sahnede kendiliklerinden işlev görmelerini öğreterek, kendilerini ifade yollarını öğrenmiş gerçek birer profesyonel haline gelmelerini de sağlar. Sistem' i uygulayan bir oyuncu, doğal, rahat, ne yapacağını bilir bir durumdadır. Sahne üzerinde bulunmasının bir amacı vardır. Eylemlerine güvenir ve sahne üzerinde bulunmaya hakkı olduğuna inanır.

Stanislavski Sistemi'nin, oyuncululuğu gerçeğin taklit edilmesi olarak görülmesi ve bunun altında yatan oyunculuk ve gerçeklik arasındaki taban tabana karşıtlık genel kabulüne karşı radikal bir meydan okumadan oluştuğunu ifade eden Saltz'ın (2000: 61-62) bu görüşü, Stanislavski 'nin Bir Aktör Hazırlanıyor kitabının başlarında "temsil eden" aktörü reddederek karakterin kendisi olan ve rolü yaşayan organik oyuncuyu savunduğu bilgisini hatırlatmaktadır. Gerçekten de Stanislavski, sahnede yapıyormuş gibi görünmeyi ve taklitçiliği eleştirerek, oyuncuları canlandıracakları karakterin eylemlerini dürüst olarak oynamaya çağırmıştır. Stanislavski'ye (2002: 29) göre, dürüstçe, doğru oynamak; role uygun düşecek biçimde doğru, mantıklı tutarlı olmak, düşünmek, çabalamak, duymak/hissetmek ve hareket etmektir"

Sistem'de sürekli bir kontrol vardır ve kontrol yoluyla yeni yollara, yeni aşamalara geçilir. Hem sistemin yapısında organik bir bağ söz konusudur hem de sistem aracılığıyla ortaya konan rol, organik yaratıcılığın yasalarına bağlıdır ve bu yasalarla denetlenmektedir. Sistem'in organik yaratıcılığın yasalarına bağlı ve denetleniyor olması özelliği, oyuncuya, Sistem'i doğru uyguladığında oyunculuk sergilemede başarılı ve sanatsal yaratıcılığa uygun bir oyuncululuğun garantisini vermektedir.

Sistem'in organikliğini engelleyecek her tür eğilim, bir tür oto kontrol mekanizması ya da öz denetim sağlayabilecek bir özellik yoluyla denetlenebilmektedir. Bunun için, oyuncunun kendisini sıkı bir denetim altında tutmayı öğrenmesini öngören Sistem' de, oyuncular katı bir disiplin içinde yaşamak zorundadırlar. Sistem' in ahlaki yanıyla ilgili olarak Stanislavski (1981: 274), 'Tiyatroda Ahlâk' başlığı altında ilkeler sıralar, uyarılarda bulunur ve öğütler verir. Bunların başında, oyuncunun yalnız kendi çalışmasının genel koşulları açısından değil, aynı zamanda ve özellikle sanatsal, yaratıcı amaçları yönünden de düzene, düzenceye, bir ahlak yasasına gereksinmesi olduğu gerçeğinden hareketle kendisinin ilk koşul ve amaç edindiği ilke olan "Kendinde sanatı sev, sanatta kendini değil." ilkesini hatırlatarak, oyunculuk sanatında olmasını istediği öz denetim özelliğini vurgular.

Stanislavski (2002: 276), denetimin yanı sıra bir oyuncunun işine, çalışma koşullarına uygun koşulları yaratması için aklıda tutulacak şu öğütleri verir: "Hiçbir zaman tiyatroya ayağınızın çamuru ile gelmeyin. Kirinizi, pisinizi dışarıda bırakın. Küçük üzüntülerinizi, dırıltılarınızı, önemsiz dertlerinizi – kısaca, yaşamınızı mahveden, dikkatinizi sanatınızdan uzaklaştıran her şeyi paltonuz ya da mantonuzla birlikte çıkarıp atın." Ayrıca, oyunculukta ün yapmış atalarının bu konudaki görüşlerini özetleyen şu sözleri aktarır: "Gerçek rahip, yönettiği âyinin her anında, mihrabın varlığının bilincindedir. Gerçek sanatçı da, tıpkı onun gibi, tiyatrodaki bulunduğu sürece sahneye karşı aynı tutumu almalıdır. Bu duygudan yoksun bir sanatçı hiçbir zaman gerçek bir sanatçı olamaz." ve Stanislavski (1981: 278), oyuncu olarak sanatın hizmetine girilen ilk andan başlayarak aklıda tutulmasını istediği bir uyarıda daha bulunur: "Dünyaya güzel, yüceltici ve soylu olanın mesajını iletmekle görevli bir toplum hizmetlisi olarak içinizde gerekli öz denetimi, ahlâkı ve (düzenceyi) disiplini geliştirin. "

Bilindiği gibi, oyunculuk kuramlarına temel oluşturan görüşlerden Diderot'un oyunculuk sanatı yöntem ve kuramlarına ilişkin günümüzde de

geçerliliğini koruyan düşünceleri ayrı bir önem taşımaktadır. Hatırlanacak olursa, Diderot'un temel olarak bir oyunculuk yöntemi geliştirmeye yönelik ve kendisinden sonra geleceklere yol gösterici, düşüncelerine ilk sahip çıkan, hatta 'evlat edinen' in Stanislavski olduğu daha önce belirtilmişti. Bu anlamda, Diderot'un yöntem geliştirmeye yönelik görüşleri, Stanislavski tarafından gerçekten de evlat edinerek, kanıtlanmış bir psiko-teknik yöntem ile bir süreç olarak/halinde ve bir 'Sistem' adı altında hayata geçirilmiştir.

Stanislavski Sistemi'nin buraya kadar üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulan yapısı, Diderot'un oyunculuk ya da rol yapma eylemi ile metnin içeriği arasındaki bağlantıyı kopararak canlandırmanın 'işaretleri' nin metne ilişkin 'işaretler' olmadığı, dolayısıyla, ritüelden ayrılmış bir drama sanatı anlayışına dayanmaktadır. Neyin canlandırılacağından bağımsız olarak canlandırmanın kendi içinde ve kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kavrayan kuramcı olarak Diderot, bir duygunun, bir ifadenin bir kereden fazla nasıl sunulabileceğini sorgulamıştır. Diderot'un sahne tekniğinden çok daha fazlasını içeren bu sorgulaması, yanıtını duyguların ifadesinde, metinde olanı sahne için yeniden kurgulamak esasında bulur. Bunun için, oyuncuya aklıyla yeteneğini birleştirerek doğayı taklitten çok, doğanın tamamlayıcısı yönünde gözlem yeteneğiyle kendi yaratıcılığını kullanması bakımından sağ duyusunu da önde tutması gereken bir estetik anlayış ve özgürlük tanır. Diderot'a göre, sanatsal yaratım sürecinde, önce coşkunun uyandırılmasıyla imgelem harekete geçer ki bu da, yaratımın en önemli adımı olan esinlenme anıdır. Daha sonra, tekniği denetleyen akıl, imgeleri düzenler ve herkesin anlayabileceği fiziksel gerçekleştirmeye götürür. Diderot, estetik tavrını içeren bu süreci çok temel kavramlarla anlatmaktadır.

Stanislavski de benzer biçimde, temel olarak oyuncunun bir kez yakaladığı güçlü bir oynayışı sonradan bir daha nasıl tekrarlayabileceği konusunu araştırması sırasında geliştirdiği başta "duygusal bellek" kavramı olmak üzere, 'Yöntem' ini 'eylemin öğeleri' adıyla geliştirdiği kavramlarla anlatmaktadır. Diderot'un estetik tavrını anlatan kavramlarla, Stanislavski'nin

'Yöntem' ini anlatmakta kullandığı bu kavramlar büyük ölçüde aynı içeriğe sahiptirler. Diderot'un oyunculuğu başlı başına sanatsal bir eylem olarak kabul etmesi ve sorgulamasının cevabını oluşturan, duyguların ifadelendirme sürecinde oyuncunun o duygunun özsel biçimi tanımlar hale gelinceye kadar çalışmasını öngören; bir başka deyişle, esinlenme anına geçerek 'öz', ün rastlantısal olanın oyuncu tarafından çıkarılması durumu ile Stanislavski'nin oyuncuya, bilinçli psiko - teknik yöntem ile öğeleri doğru kullanmayı öğreterek canlandıracağı rol kişisiyle bütünleşmesi sonucunda 'ben' halinin oluşması ve buna bağlı olarak sahnede doğal davranmasının sağlanması durumu, Diderot ve Stanislavski'yi ortak bir noktada buluşturmaktadır. Böylece hem Diderot'un uygulamaya geçirmedeği, ancak çıkış noktası ve saptamalarıyla belli bir kuramsal olgunluğa erişmiş düşünceleri, Stanislavski tarafından daha da detaylandırılmış, bilimsel bir temele oturtulmuş hem de belli bir Sistem içinde uygulamalarla denenerek doğrulanmış ve hayata geçirilmiştir. Bütün bunların yanı sıra, Diderot'un, oyuncunun oynayacağı rol için esinlenmesinin sahnede değil, oyuna hazırlık aşamasında olması gerektiğine inanması, Stanislavski ile aralarındaki önemli bir yaklaşım farkını da ortaya koymaktadır.

Stanislavski'nin idealist yaklaşımı ve Sistem'inin de bütün düşünsel yapısına hakim olan doğanın gücü, doğanın yasaları, yaratıcılığın tek kaynağı olan doğaya inancı sayesinde oyunculuk sanatına getirmiş olduğu en önemli çözüm, sanatsal disiplini doğal yaratıcı süreçle ilişkilendirerek, oyunculuk performansının psiko - fiziksel bir bağ içerisinde sergilenmesini sağlamak olmuştur. Buna bağlı olarak Sistem, öyle bir yapıya sahiptir ki, nasıl, ne tür ya da hangi ortamda sergilenecek bir oyunculuk örneği olursa olsun formül,(ya da yöntem) 'tek' tir ve bu da, Stanislavski'nin 'ben' liğin ya da 'ben' halinin canlandırılacak rol kişisiyle bütünleşmesine dayanan (organik bir bütünü vurgulayan) özdeşim (teorisi)dir.

'Yöntem'ini doğa yasaları üzerine kurulduğunu belirten Stanislavski (1981: 313, 321), "Hem ruh, hem vücut yönünden doğamızın bir parçasıdır bu yöntem." der ve ekler, "Biz, insan varlığının ruhsal ve fiziksel tüm yanlarını

aynı anda yansıtmakla yükümlüyüz. Bunda ustalaşmak zamana, bıkmadan usanmadan yöntemli çalışmaya bağlıdır. Yöntem, yaratıcı eyleme, başarıya uzanan yol boyunca oyuncuya arkadaşlık eder, fakat kendisi için amaç olamaz. 'Yöntem' i oynayamazsınız... 'Yöntem' bir başvuru kitabıdır, bir felsefe değil." 'Yöntem'in üstünlüğü, sunduğu öğretinin gerçekçi, yararlı, uygulanabilir olmasından ileri gelmektedir. Çünkü bu öğretiler, Stanislavski'nin kendi ifadesiyle, on yılı aşkın oyunculuk deneyimiyle sahne üzerinde sınanmışlardır ve sonuç yaratıcı güçtedir. Sanatta, normal imgelemsel süreçlere göre yaşanmış, işlenmiş ve saklanmış deneyimlerin çıktığını ifade eden Eco (1996: 168) da, yapıtı biricik kılan şeyin, yaşanmış deneyim, sanatsal seçimler ve işlenen malzemenin özerk kuralları arasındaki etkileşim süreci aracılığıyla bu işlemenin somutlaştırılma ve algılamaya sunulma tarzına bağlayarak, sanatsal bir yaratıcılığın benzersiz niteliğini doğadan ve deneyimden bağımsız düşünmemektedir.

Sonuç olarak, Stanislavski'nin Sistemi'nde oyuncu, canlandıracağı karakter ya da oyun kişisi ile bütünleşir ve artık 'Yöntem', Stanislavski'nin ifadesiyle, oyuncunun 'ikinci doğası' haline gelir:

"'Yöntem', ne sırtınıza kolayca geçirebileceğiniz bir hazır giysidir, ne de her istediğiniz yemeğin reçetesini bulabileceğiniz bir yemek kitabı. Hayır, 'Yöntem', tümüyle bir yaşam biçimidir, yıllarca sürecektir olan eğitiminizi ve gelişiminizi bu yolda yapmak zorundasınız. İkinci doğanız haline gelmedikçe, sizi bir oyuncu olarak sahneye tastamam hazırlayacak güçte varlığınızın organik parçası olmadıkça, onu içinize dolduramaz, özümleyemez, etinize ve kanınıza sindiremezsiniz.(...) oyuncu olan kişiye 'Yöntem' yavaş yavaş yerleşir ve zamanla, onun ikinci doğası haline gelir." (Stanislavski, 1981: 316).

İşte, Stanislavski Sistemi'nin ya da 'Yöntem'in oyunculuk alanında bir ilk ve bir kuram olarak kabul edilme nedeni, 'Yöntem' in sahnede yaratıcılık yasalarını öğreten yapısında aranmalıdır. Tıpkı Tunalı'nın (2004: 127) ifade ettiği gibi;

"Sanatçı, tabiata eğildiği zaman, tabiatta herhangi bir şeyi obje olarak alırken, yani teknik deyimini söyleyince, belli bir objeyi bir mimetik obje olarak kavrayarak, yaptığı şey, yöneldiği o şeyi salt olarak taklit etmek

değil, onu bir malzeme ve içerik olarak kullanmaktır. Onu yukarıya doğru kaldırmaktır. Çünkü, bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine, ona form veren prensipte aranmalıdır...”

Stanislavski'nin Yöntemi, kendi ülkesi Rusya (eski SSCB) dışında, en yaygın biçimiyle Amerika Birleşik Devletleri'nde benimsenmiştir. 1922 yılından başlayarak, Stanislavski Sistemi uygulamaları Amerika'da bir çok okulda, kurs veren eğitim merkezlerinde ve özellikle New York kentindeki “Actors Studio” (Oyuncular Stüdyosu) gibi ciddi oyunculuk eğitimi veren kuruluşlarda sürdürülmüştür. Stanislavski Sistemi'nin ‘Metod’ adı ile anılan Amerika'daki uygulamasını anlamak için Stanislavski mirasını devralan Lee Strasberg ve “Actors Studio” ya giden yolda yaşanan tarihsel sürece bakmak gerekmektedir.

1. 4. Stanislavski Sistemi'nin Amerikan Oyunculuğuna Uyarlanması ve “Actors Studio”

Stanislavski ilk olarak 1922 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte turne için gittiği Amerika ziyaretinde, kendi idealleri doğrultusunda - tiyatroyu devamlı bir topluluk oyunu birlikteliği ve oyunculuğu öğretme ile anlamayı sağlayabilecek bir sistem - genç Amerikalıları Moskova Sanat Tiyatrosu' nun bir benzerini yapmaları için mücadeleye davet eder. Stanislavski'nin bu idealleri New York'un tiyatro hayatına yavaş, ama kesin olarak sızmıştır. Bunu izleyen birkaç yıl içinde giderek Stanislavski imajı hem tiyatro sahnesinde hem de beyazperde/sinema oyunculuğunda bütün ülkeyi baştan sona etkisi altına alır. Onun fikirleri, Amerikan Laboratuar Tiyatrosu, Grup Tiyatrosu ve Aktörler Stüdyosu adıyla üç tiyatro girişiminde izlenir (Carnicke; 1998: 35).

Moskova Sanat Tiyatrosu' nun Birleşik Devletlere gelmesiyle beraber Amerika'da öğretilen ve sergilenen oyunculuk tarzını değiştirdiğini kesin olarak ifade eden Gordon (2000: 45), aynı zamanda, Amerikalıların Rus

fikirlerini, özellikle sağlam sanat akımlarını kucaklamak için hevesli olduklarını da sözlerine ekler. Grup Tiyatrosu'nda sahnelenen Clifford Odets'in bir oyununda Amerika'da kaçış eğlencesi ile anlamlı sanat arasındaki yaygın olarak algılanan farkı yansıtan görüşüne paralel olarak Stanislavsky'nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabını yayınlayacak olan Edith J. R. Isaacs da, Amerika'da o yıllarda bir çoğu müzikallerin ve hafif komedilerin yönetilmesi ile ortaya çıkan merkezi ve ticari eğlenceye yönelik tiyatro ile kenarda ortaya çıkan, kendini sanata ve söyleyecek sözleri olan oyunlara adanmış tiyatro olmak üzere iki tiyatronun varlığından söz eder. Bu ikinci tarz tiyatroyu "ırmağa dökülen küçük dere" olarak tanımlar ve asıl değerinin ticari tiyatroya yeni fikirler ve yaratıcılığın yeniden dahil edilmesinde yattığını söyler. İşte bu yolla, Stanislavski'nin Sistemi yavaşça, kenarlardan - yani Amerikan Laboratuar Tiyatrosu ve Grup Tiyatrosu - merkeze doğru - Aktörler Stüdyosu - süzülüp gelmiş ve oyunculuk hakkındaki beklentileri radikal olarak değiştirdiğini aktaran Carnicke'ye (1998: 35) göre, yukarıda belirtilen bu üç tiyatro girişiminin hikayeleri, Moskova Sanat Tiyatrosu' nun hikayesi gibi, Sistem' in Metod'a dönüşümündeki yeniden gözden geçirilmiş bir anlayış için uygun zemini hazırlamıştır. Diğer bir deyişle, oyunculuk eğitimine sistematik bir yaklaşım için ilk hareket verilmiştir.

Stanislavski'nin fikirlerinin genç aktörlere iletilmesinde Amerika'daki ilk ses, Richard Boleslavsky olmuştur. Boleslavsky' nin Amerikan Laboratuar Tiyatrosu, Sistem'i ciddi ve bir metoda dayalı olarak New York'ta pratiğe dökmek için gerçekleştirilen programlı ilk girişimi temsil etmektedir. Kendisini harfi harfine Stanislavsky'nin İngilizce konuşmacısı olarak tayin eden Boleslavsky, New York'ta Moskova Sanat Tiyatrosu'nun açılışından sadece sekiz gün sonra 18 Ocak 1923 tarihinde, Princess Tiyatrosu sahnesinden ilk on dersini vermiştir. Stanislavski tarafından onaylanan Boleslavsky, oyunculuk prensiplerini İlk Stüdyo' daki çalışmalarında kesin bir biçimde ifade etmiştir. 1923 yılının Nisan ayında Rus kumpanyası hala Amerika'da sahneye çıkarken, Boleslavsky, Sistem hakkındaki ilk makalesini *Tiyatro Sanatları Dergisi*'nde yayımlamıştır. 29 Haziran 1923 tarihinde Stanislavski'

nin Amerika turnesini tamamlamasından ve Moskova'ya gemi ile yola çıkmasından kısa bir süre sonra Boleslavsky, bir tiyatro ve okul kurmak için resmi bir anlaşma imzalar. Moskova Sanat Tiyatrosu üyeleri olan Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya Amerikalı oyuncularını Sistem' de eğitmek için Amerika'da kalırlar. 1930 yılına kadar Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya Amerikan tiyatrosunun geleceğini önemli bir şekilde belirleyecek olan yeni bir oyuncu kuşağına Stanislavski' nin fikirlerini öğretmişlerdir. Bu oyuncular arasında Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler ve Francis Fergusson gibi isimler sayılabilir. Aynı zamanda, Stanislavski'nin konuşmacısı ya da misyoneri olarak bilinen Boleslavsky, oldukça genç bir yaşta Moskova Sanat Tiyatrosu'na kabul edilen üç oyuncudan birisi olarak Rus seyircisi tarafından iyi tanınmaktadır. Turgenev' in 1909 yapımı *Memlekette Bir Ay* adlı oyundaki rolünde, Stanislavski' nin provalar esnasında geliştirmekte olduğu Sistem'i ilk defa kullanma girişimlerine tanık olmuştur. Sistem' i güçlü bir şekilde destekleyen İlk Stüdyo'nun kurucu üyesi olan Boleslavsky, bu stüdyonun kuruluşunda çalışmış, özellikle ilk dönem Sistem'in duygusal hafıza, doğaçlama ve konuşmasız çalışmalar üzerinde yoğunlaşan egzersiz ve tekniklerdeki deneyimini yeni 'Yöntem' le daha önce çalışmış biri olarak, Stüdyo'nun doğal lideri olmuş ve burada hem öğretmenlik hem de yönetmenliğe başlamıştır. (Carnicke,1998: 36; Gordon, 2000: 45 - 46).

1920 yılında (Moskova Sanat Tiyatrosu' nun New York'a gelmesinden üç yıl önce), Boleslavsky, Sovyetler Birliği'nden kaçmasına rağmen, önceki gurubu ile çalışma bağlarını hem oyunculuk hem yönetmenlik yaparak ve turnelere katılarak sürdürmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yaklaşık yarısını temsil eden bu grup da Ukrayna'da turne esnasında ortaya çıkan 1919 iç savaşından dolayı Rusya ile bağlarını koparmıştır. Stanilavsky ise, Avrupa ve Amerika'da gerçekleştireceği turnelerde başarılı olmayı garanti altına almak için en meşhur oyuncularına ihtiyaç duymaktadır. Stanislavski'nin Grup üyelerine yaptığı Moskova'ya dönme çağrısına uymayan Boleslavsky, diğerleri ile dönmez ve göçmen olarak kalır. 1922

yılının Ekim ayında, daha önce Paris'te sahnelemiş olduğu bir kabare revüsü ile New York'a gelen Boleslavsky, Revü kapandığında, New York'ta kalarak Moskova Sanat Tiyatrosu'nu bekler. Çünkü, Stanilavsky'den aldığı bir mektupta, kendisinden turneler esnasında asistan ve oyuncu olarak çalışmasını istemektedir. New York limanında Stanilavski'yi karşılayan göçmenlerin arasında Boleslavsky de vardır. Böylece, 1923 yılında Boleslavsky Moskova Sanat Tiyatrosu'na geçici olarak tekrar katılır. Boleslavsky kalabalık sahnelerin provasını yaptırır, eski sahnelemeleri yeni tiyatrolara ayarlar, hatta hasta olup sahneye çıkamayan aktörlerin yerine rol alır. Gorki'nin *The Lower Depths* adlı oyununda ise, Satin rolünde Stanislavsky ile değişmeli olarak rol alırlar.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun göz alıcı oyuncular kadrosunu ortaya çıkaran kolektif idealler, Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nun altında yatan temel, hakim bir fikir haline gelir. Boleslavsky, okulun katalogunda (1924 - 1925), oyuncuların eğitimini "bireyler" olarak değil de bir "takım" olarak gerekli gördüğünü vurgular. Stanilavski'nin ilkesini yansıtan bir şekilde, "küçük roller yoktur, sadece küçük oyuncular vardır" sözünden yola çıkılarak, tiyatrodan beklentilerini "tiyatro ne kadar mütevazı olursa olsun her oyuncunun kendi rolünü gerçekleştirmeye çalıştığı, sanki oyunun önemli bir rolüymüşçesine kendi rolünü gerçekleştirmeye çalıştığı, uyum içinde mükemmel bir topluluktur" sözleriyle ifade eden tiyatro müteveli heyetinin bu görüşünü Boleslavsky de şu sözlerle tamamlar: "... Bu durum tiyatro sanatında kolektif eğitim metodunun ya da takım çalışması olarak adlandırdığım şeyin özünü oluşturur. En uyumlu sonuçları elde etmek için bir topluluk kolektif olarak eğitilmelidir" (Carnike, 1998: 37).

New York Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'ndaki eğitimin, iki yıl sürmesi planlanır. İlk yıl çoğunlukla Ouspenskaya tarafından verilen eğitim, verilmiş durumlar, karakterizasyon ve coşku belleğini kapsıyordu. İkinci yıl ise, tiyatro tarihçisi Ronald A. Willis'e göre; "Boleslavsky bir oyunu ruh haline, ritmine ve içeriğine göre analiz etti. Aktörlere, oynayacakları karakterlerin tutkuları ve

yönelimlerine/amaçlara göre kendi rollerini analiz etmeleri öğretili". Temel olarak, ilk yıl büyük ölçüde aktörün kendisi üzerinde ikinci yıl ise karakter, teknik ve oyunculuk üzerinde durulduğunu aktaran Gordon (2000: 46), Lee Strasberg'in Laboratuar'a katılarak ve kendisi için aktör eğitim metodunun temeli olacak pek çok bilgiyi burada almış olduğunu belirtir.

En başından ithal edilmiş bu ideali gerçekleştirmek oldukça zor olmuş ve Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nun (1923) kurulmasından kısa bir süre sonra, oyuncular mütevellî heyetine karşı eğer gerçekten "kolektif" tiyatronun bir parçası iseler o zaman "kolektif" sanatsal kararların alınmasında, söz sahibi olmalarını isteyerek isyan etmişlerdir. Amerikan Laboratuar Tiyatrosu, yedi yıllık ömrü boyunca yeterli ve düzenli bir katkı alamadığından ekonomik çöküntüyle mücadele etmiştir. Kendisi de ekonomik dar boğazda olan Boleslavsky, bu sıkıntılı dönemde işinde geçimini sürdüremez ve bu yüzden Laboratuar'ın yanı sıra, ticari Broadway şovları ve Hollywood filmleri de yönetmeye başlar. Kalabalık sahneleri başarılı bir şekilde idare edebilmesinden dolayı, başkalarının yaptığı çalışmalarda uzman olarak çalışır. Ticari sorumluluklarından dolayı Laboratuar'daki çok kritik hareketlerden geri kalır. Boleslavsky, Strasberg'in Laboratuar'da çalışmalarını sürdürdüğü zamanların çoğunda orada yoktur. Strasberg sadece Boleslavsky'nin oyunculuk hakkındaki derslerini işitmekte, ancak sanatıyla ilgili pratik çalışmalarını Ospenskaya ile sürdürmektedir. Amerikan Laboratuar Tiyatrosu'nun (1923 - 1930) ömrü çoğunlukla kişisel ve ekonomik fedakarlıklar sayesinde sadece yedi yıl sürebilmiştir (Aktaran Carnicke, 1998: 37-38).

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prodüksiyonları Amerikan izleyicisine sunulduğunda, Amerikalı oyuncular üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur. Bu oyunculardan, bireysel performansların nasıl gerçek bir repertuar birlikteliği çalışmasını gösterdiğine, ne kadar küçük olursa olsun her rolün dikkatlice işlenmiş bir karakter çalışması ve bireysel virtüözlüğü öne çıkarmak yerine, tüm oyuncu grubunun ortaya koyduğu işe katkıda bulunulduğuna, bu

prodüksiyonlarda tanık olan genç oyuncu Lee Strasberg, Stanislavski teorilerin Amerika'daki ilk büyük öğretmeni olmuştur. Bu anlamda Lee Strasberg, Cheryl Crawford ve Harold Clurman ile birlikte Grup Tiyatrosunu kurduklarında her birinin ilgileri doğrultusunda görev tanımları net olarak bellidir ve Hirsch'e (1984: 72) göre, yoğun bir şekilde oyunculuk sorunları ve Stanislavski Sistemi'nin yorumuyla ilgilenen Strasberg, aktör eğitimi ve yönetimiyle görevlendirilmiştir. Grup'un hem direktörü hem de oyunculuk öğretmeni olarak Strasberg, 1937 yılında ayrılana kadar her prodüksiyona dahil olmuştur. Yönetmenlik yapmadığı zamanlarda da en önemli prodüksiyonlarda oyunculuk koçu olarak hizmet etmiştir. Strasberg, Grup Tiyatrosu'ndan 1937 yılında ayrıldıktan sonra, 1940'ların sonuna doğru Actors Studio'da (Aktörler/Oyuncular Stüdyosu) çalışmaya başlar (Aktaran Gordon, 2000: 45 - 46).

1. 4. 1. “Actors Studio” ve Lee Strasberg

“Actors Studio” (Aktörler/Oyuncular Stüdyosu), Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde bulunan ve verdiği oyunculuk eğitimiyle tanınan bir kuruluştur. 1947 yılında kurulan, Aktörler Stüdyosu, II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan tiyatro ve sinemasının önde gelen oyuncularını yetiştirmiştir. Aktörler Stüdyosu, Rusya'dan sonra Stanislavski Sistemi'nin uygulandığı en önemli oyunculuk merkezi olmasının yanı sıra, oyunculara, ticari yapımcılığın baskısı ya da sürekli gösterim zorunluluğu olmaksızın birlikte çalışma olanağı sağlamıştır.

Aktörler Stüdyosu, yukarda da ifade edildiği gibi kenardan gelip, Amerikan sinema ve tiyatrosunun merkezine doğru hareket eden Rus Sistemi'nin Amerikan Metod'u haline dönüştüğü bir potadır. Daha önce Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu ve Grup Tiyatrosu tecrübelerinde olduğunun tam tersine, Aktörler Stüdyosu New York tiyatro ve sinema hayatının daimi bir parçası haline gelir. Uzun ve verimli tarihi boyunca Stüdyo, Ruslardan ödünç aldıkları ve Amerikalılar için tekrar formüle ettikleri teknikleriyle

üyelerini ticari tiyatro, sinema ve eğlence endüstrisine göndermek suretiyle etkisini arttırmıştır.

Grup Tiyatrosu mezunları, Grup dağıtıldıktan yedi yıl sonra 1947 yılında, Aktörler Stüdyosu'nu kurarak Grup Tiyatrosu kapatıldığında kaybedilen tiyatro yuvasını tekrar canlandırmayı istemişlerdir. Grup Tiyatrosu'nda olduğu gibi Stüdyo'nun başlangıcının da Harold Crulman, Elia Kazan ya da Robert Lewis'den oluşan bu üçlünün katılımıyla gerçekleştiği bilinmektedir. Eliza Kazan (oyunculuğa başlangıcı öğretmek için), Robert Lewis (ileri düzey dersleri vermek için) ve Cherly Crawford (performansını yönetici müdür olarak tekrarlamak için) bir araya gelirler. Stüdyo, Marlon Brando'nun filmdeki performansı ile daha sonra "Metod"un tanımlanacağı Kazan'ın Tennessee Williams'ın *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı) adlı oyunun filmini yönetmeye başladığı aynı hafta içinde açılır. İlk toplantı 5 Ekim 1947 tarihinde Pazar günü Broadway Batı 29. Caddesi'ndeki Old Labor Stage tiyatrosunda gerçekleşir. Yirmi beş yıl önce de Boleslavsky, Sistem üzerine bir dizi derslerini yine aynı tiyatrodaki vermiştir. Böylece, tesadüf olarak Birleşik Devletler'de Stanislavski'nin fikirlerinin ilk olarak formüle edilmesi bunları daha sonra benimseyip dönüştürecek olan bir organizasyonla aynı sahneyi paylaşmıştır. Boleslavsky, Amerika'da Stanislavski'nin ilk konuşmacısı olarak bilinirken, Aktörler Stüdyosu'nda da Strasberg, Stanislavski'nin en meşhuru olmuştur. Ayrıca Stüdyo isim babalığını Stanislavski'nin "First Studio"su ile Group'un ilk girişimi olan "The Guild Studio"dan aldığını açıkça ilan etmiştir. İlk açıldığında toplam yirmi altı öğrenciden oluşan iki oyunculuk sınıfında, aralarında Marlon Brando, Julie Harris, Herbert Berghof, Montgomery Clift, Mildred Dunnock, Sidney Lumet, Karl Malden, Jerome Robbins ve Beatrice Straight gibi isimler bulunmaktadır. Selefleri/kendisinden öncekiler gibi Aktörler Stüdyosu da ilk ve son olarak tiyatro ve oyuncuya saygıyı aşılama için tasarlanmıştır. Stüdyo, özellikle "kahvelerde oturup" keşfedilmeyi bekleyenleri kurtarma çabasıyla, oyunculara "yeni bir şeref duygusu" aşılamıştır. Aktörler Stüdyosu, aynı zamanda First Stüdyo, Amerikan Laboratuvar Tiyatrosu ve Grup çalışmalarını oyunculuk

sanatını deneyseleştirerek geliştirmiştir. Bunu Robert Lewis şu şekilde açıklar: “Orası tiyatroya ait fikirlerimizi keşfedebildiğimiz ve genişlettiğimiz bir yerdir.” Bu ilhamla birlikte, daha üst düzeyde ve daha etkili mutlak bir amaç, yani oyunculukta ortak bir dilin desteklenmesi doğmuştur. Stüdyo’nun açılışında Kazan ise şunları söylemiştir: “Biz ortak bir dil istiyoruz, böylece oyuncularını çalıştırmak yerine onları yönetebileyim.” Gerçekten de Kazan, oyuncularını kendi prodüksiyonları için istemiştir. Oyuncular yönetmenle aynı dili konuşurlarsa onları yönetmenin kolay olacağını düşünen Kazan, Stüdyo için daha büyük bir misyon yüklemiştir: Harold Clurman’ın daha önce ima ettiği Rusya’ya ait “genel teknik ve sanatsal değere ait şeyler”i alarak gerçekten iş görebilen bir kelime hazinesiyle bunları açığa çıkarmaktır. Aktörler Stüdyosu böylece, Stanislavski’nin fikirlerini Amerikan deyimlerine tercüme eden ve dönüştüren bir yer haline gelmiştir. Grupta Strasberg ile çalışmış ve prova yapmış olanlar ve yıllar boyunca ortak sanatsal bir yaklaşımı paylaşanlar, ticari tiyatroyu düş kırıklığı olarak görürler. Çünkü ticari tiyatro, oyunculığa ve tiyatroya bütüncül bir yaklaşımı içermez. Her prodüksiyon, farklı eğitimde ve tiyatro sanatı hakkında farklı varsayımları olan yeni bir aktörler kumpanyasını oluşturur. Stüdyo, şayet ortak oyunculuk metotları geliştirebilen ve bunları nerede ve ne zaman olsa kullanabilen yeni bir oyuncular kuşağı oluşturursa ne olur? Tiyatro sistemini bu şekilde reformlaştırmak, gerçekten de bir repertuar kumpanyası oluşturmaktan daha kalıcı ve etkin olabilir. Bu sebeple Stüdyo, Grubun yaptığının tersine alternatif bir tiyatro oluşturmaya denememiştir. Bunun yerine, çok geniş bir arenada kendine ait görüşlerini inşa etmiştir. Stüdyo oyuncularını, Amerikan Laboratuvarı ve Grup Tiyatrolarının sonunu getiren bütün ticari sistemden süzülerek ve dönüşerek gelişirler. Böylece Stanislavski, Amerikan Tiyatrosu’ nun yapısına başarılı bir şekilde girmeyi gerçekleştirebilmiştir (Carnicke, 1998: 47 - 48).

İsmi Aktörler Stüdyosu ile eş anlama gelen Strasberg, ilginç bir biçimde başlangıçta Stüdyo’nun dışında tutulmuştur. Grup Tiyatrosu’ nun oyunculuk gurusu olmasının yanında, kurucularından birisi olmasına ve Aktörler Stüdyosu’ nun Grup Tiyatrosu’ nun bir uzantısı olduğunun kabul

edilmesine rağmen Strasberg' in, aktif bir şekilde uzaklaştırıldığını ifade eden Carnicke (1998: 49 - 50), bu durumla ilgili olarak bir konuşmasında Lewis' in, Kazan ve kendisinin Strasberg'in katkısı değerli olsa da, genç oyunculara karşı tutunduğu tavrı, tarzını onaylamadıklarını ve bu nedenle Strasberg'i, oyunculuk öğretmenliği için düşünölemeyeceğine karar verdiklerini açıkça ifade ettiğini aktarır. Oyunculuk eğitimine ait yaklaşımlarında Lewis ve Kazan, hem sanatsal hem de kişisel bakımdan Strasberg ile farklılıklar gösterdiklerini de bu bilgilere ekleyen Carnicke, Strasberg psikolojik gerçekliliği desteklerken Lewis'in aktif olarak, prodüksiyonlarında üsluplaşmayı (stilizasyon) takip ettiğini belirtir. Strasberg, duygulara önem verirken Kazan ise bir karakterin eylemlerinin arkasında yatan amaçlarına odaklanmıştır. Strasberg'in Stüdyo'dan ayrı tutulmasında temel neden, yukarıda da aktarıldığı gibi, Stüdyo'nun kuruluşunda hep birlikte oluşturdukları bir "yuva" olarak adlandıracakları samimi ve birbirine destek verici bir atmosfer oluşturmak isteklerini bozan - oyuncuları test eden, onları cesaretlendirmenin ve rahatlatmanın yanı sıra, öfkelenip korkutan ve tehdit eden - Strasberg'in "tarzı" olmuştur. Aynı zamanda sanatsal anlaşmazlıklara hiç tahammülü olmayan ve otoritesine karşı gelinmesine de tolerans göstermeyen Strasberg'in bu tarzı, Lewis ve Kazan tarafından çok iyi bilinmektedir. Bu da, geçmişte aralarında gücenmelere ve kırgınlıklara yol açmıştır.

Bunlara karşın, Strasberg nasıl olmuş da Stüdyo'nun kimliği haline gelebilmiştir? sorusuna, *Stanislavski in Focus* adlı kitabının "New York Adopts Stanislavski" başlıklı bölümünde Carnicke (1998: 50 - 51), süreci anlatarak cevap verir; Stüdyo'nun kendisi ticari tiyatrodan gelen baskılara karşı korunmuş olsa da liderleri böyle değildir. Lewis ile Kazan arasında kişisel ve mesleki farklılıklar ortaya çıkar. Her ikisi de ticari işler yapmaya çok zaman ayırmaya başlarlar. (...) Atölye yoğun ve çok meşgul kariyeri olan bir kimseden daha çok boş zamanı olan birine gerek duymaktadır. Strasberg'in de boş zamanı vardır. Grup Tiyatrosu dağıldıktan sonra kariyerinde batmamak için çaba gösteren Strasberg, New York'ta başarısızlıkla

sonuçlanan on iki oyun yönettikten sonra, Jack Garfield, Franchot Tone ve Elia Kazan gibi Grup Tiyatrosunun diğer üyelerinin kendilerini göstermeye başladığı Hollywood'a gider. Ancak burada çok az sayıda fırsatla karşılaşan Strasberg, Twentieth Century Fox için deneme çekimleri yapar. Ekonomik zorluklar içinde olan Strasberg, eski meslektaşlarının desteğiyle, Crawford'un bir Broadway prodüksiyonu olan ve Lewis'in yönettiği Brigadoon için oyunculara özel ders vermesi amacıyla işe alınır. 1940'lı yıllarda, Strasberg, verdiği özel dersler ve Amerikan Tiyatro Kanadı ile dramatik workshop fakültelerindeki hizmetleriyle belli bir üne kavuşur. Lewis'in istifası ve Kazan'ın artan iş yükü sonucunda, Stüdyo'nun devam etmesi için en mantıklı seçim olarak Strasberg görülür. 1948 yılında, Kazan ile bir sınıf paylaşan Strasberg, "oturum" olarak adlandırılan oyunculuk derslerini vererek Stüdyo'ya katılmış olur. 1957 yılında ise Stüdyo onu "yeni yol gösterici" yöneticilerden biri olarak ilan eder. 1951 yılında Strasberg "Sanatsal Direktör" unvanını alır ve Stüdyo'nun yegane öğretmeni olur. Bu konumunu 1982 yılında ölümüne kadar sürdüren Strasberg, bu süreçte Stanislavski'yi yorumlayarak, Amerikan Metodu'nu açıklar. Actors Studio'nun günümüz üyelerinden oyunculuk eğitmeni Ron Gilbert (2006: 3), Strasberg'in Grup Tiyatrosu'nda oyunculuk hocası olduğu günlerden başlayarak, Stanislavski Sistem'inin ilkelerini ve prosedürlerinin yeni yorumlarla uzantısı olan "Metod"u geliştirdiğini ve "sistem" sözcüğünden hoşlanmadığını, onun yerine "Metod"u benimsediğini ifade etmektedir. Actors Studio'da bulunduğu sürece Metod'un faydaları ve deneysel yaklaşımını hakkında tavsiyelerde bulunan Strasberg, bu görevinde sadece Amerikan tiyatrosu için değil, Amerikan kültürel imgelemi için de yeni ilhamlara neden olmuştur.

Grup Tiyatrosu tarihçisi Wendy Smith (1990: 424), Grup'un Amerikan oyunculuğuna katkısı konusunda oldukça olumlu ifadeler kullanmıştır: "Performanslarının samimiyeti, gerçekliği ve duygusal derinliği izleyiciler ve diğer aktörler için tam bir gösteriydi." Bu sözleriyle Smith, Amerikalı aktörlerinin büyük çoğunluğunda Grup Tiyatrosu döneminde 'oyunculuk sanatına sistematik yaklaşım fikri' nin sağlam olarak oluştuğunu ifade

etmektedir.” Dolayısıyla, Grup Tiyatrosu’ndan başlayarak oluşan “Misyon”, Aktörler Stüdyosu’ nun tarihini şekillendirmiştir. Stüdyo, üyelerin, prodüksiyon baskıları olmaksızın oyunculuklarını mükemmelleştirebildikleri, becerilerini denedikleri ve sınırlarını test ettikleri özel bir tür klüp haline gelmiştir. Daha da önemlisi, özellikle oyuncuların zor ve garantisi olmayan bir meslekte başarılı olabilmelerini sağlayacak, oyunculuk tekniklerini paylaştıkları bir yer haline gelmiştir. Stüdyo aynı zamanda ziyaretçilere de usta sanatçıları çalışma sırasında seyretme imkanı veren bir yerdir. Bu anlamda Stüdyo’ya devam eden oyuncular, 1948’den itibaren iki haftada bir yapılan kurslara katılarak Strasberg’in yönlendirici fikirleri ve Stüdyo’nun ideal anlamda kendilerine sağladığı hem insan/ziyaretçi/seyirci hem de özel alan sayesinde kendilerini deneyebilecekleri, geliştirebilecekleri bir mekanı kullanmışlardır. Bu bilgiyi, benzer bir ifadeyle Hethmon (1991: 3) da, *Strasberg at the Actors Studio* kitabının giriş yazısında, Goethe’ nin “Bir aktörün kariyeri halk içinde gelişir, fakat sanatını kendi geliştirir.” sözleri ile doğrulamaktadır. Gerçekten de bir oyuncu, sanatında uzmanlaşma sürecinde diğer insanlara ihtiyaç duyar. Hethmon’a göre, Aktörler Stüdyosu ziyaretçilere açık olan yapısıyla, sıradan bir ziyaretinde bile, hassas bir ziyaretçiye profesyonellerin kararlı ve sıkı çalışmalarının farkına varmasını sağlayacak bir anlayış ve ortam yaratmıştır. Bu şekilde ziyaretçiler, karşısındakinin gerçek bir usta olduğunu anlayacaktır. Bu nedenle, pek çok Amerikalı oyuncunun çalışıp kendisini geliştirdiği Stüdyo, onlara hem oyunculuk kariyerlerini geliştirmede izleyicilerle iç içe bir çalışma ortamı, hem de kendilerini sanatsal anlamda geliştirebilmelerinde sağlanan özel alan, Strasberg ve Stüdyo oyuncularına ayrıcalıklı bir oyunculuk misyonu yüklemiştir. Buna bağlı olarak da Stüdyo, faaliyetlerini sadece oyuncuların sanatını geliştirmekle kesin olarak sınırlayarak ve ticari baskılardan kaçınarak hayatını sürdürmüştür. Ortak bir dil arayışında, prodüksiyon sadece kendi yolunu takip etmiştir.

Stüdyo, 1964 yılında, Çehov’un *Üç Kız Kardeş* oyununun Strasberg tarafından sahnelenmesinin dışında, bir atölye (workshop) olarak kalmıştır. Zaman zaman Stüdyo’nun önde gelenleri bir tiyatro ile birleşme isteğini dile

getirerek tartışırlar. Bu tartışmalarda, Strasberg'in kendisi de zaman zaman saf değiştirmiştir. Kazan ve Lewis'in aksine, Strasberg başlangıçta Stüdyo'yu bir tiyatro olarak düşünmüştür. Prodüksiyonların üretildiği bir şöhet ve yanı sıra, meslektaşları gibi Stüdyo'nun deneysellik ruhunu korumayı da istemektedir. Böylece ona göre, oyunculuk sürecinin ortaya çıkan prodüksiyon içinde imtiyazı korunabilecektir. Stüdyo, prodüksiyondan uzak durarak biletlerden kazanabileceği gelirlerden de uzak kalmıştır. Aynı zamanda, üyelerinden herhangi bir aidat toplayamamış ve bugüne kadar üyelik ücretsiz olup, oyuncuların yeteneğine göre belirlenmektedir. Oyunculuk öğretmenleri de verdikleri hizmetle Stüdyo'ya katkıda bulunmuşlardır. 1956 yılında Strasberg Stüdyonun gücünün tam olarak fakirliğinde yattığını şu şekilde açıklamıştır: “Biz hiçbir şeye sahip değiliz: bir kuruluşumuz bile yok”. Durum böyle olunca Stüdyo, “...hesaplarında milyonları olan insanlar tarafından satın alınamaz, sahip olunamaz ve kullanılamaz. (...)...Bundan gurur duyuyorum” demiştir. Bu gururunu Grup Tiyatrosu ile başlayan aynı “gençlik idealizmi” ile bağlayan Strasberg için Stüdyo, onun idealizmini göstermektedir (aktaran Carnicke, 1998: 49).

Strasberg'in Amerika'da 'Metot' adıyla verdiği oyunculuk eğitiminin Stanislavski Sistemi' nin tam bir kopyası olmadığı bilinmektedir. Stanislavski' nin fikirlerinin yayılması sürecinde, Bolelavski ve Ouspenskaya'dan başlayarak Amerika'daki eğitimlerde Sistem, bir filtreleme işlemine maruz kalmış olabilir. Aynı durumun Strasberg gibi her ikisi de Grup Tiyatrosu'da çalışmış ve tanınmış oyunculuk öğretmenleri olan Stella Adler ve Sanford Meisner tarafından uygulanan teknikler için de geçerli olduğunu belirten Gordon (2000: 45), Strasberg, Adler ve Meisner'in Amerikalı aktörleri yaklaşık 70 yıl boyunca etkilediklerini vurgular. Buna bağlı olarak, aslında her biri kendi eğitim tekniklerini geliştirirken ayrı ve bağımsız olarak hareket etmiş olsalar da, şüphesiz Stanislavski 'ye çok şeyler borçludurlar.

Lee Strasberg'in “Metod”un temel taşları olan ‘coşku belleği’ (affective memory), ‘özel an’ (private moment) ve ‘yerine geçme’ (substitution) ya da

'güya' (as if) kavramları, Stanislavski'nin öğretileri içinde yer alan ve ara aşamalardan olan 'duygusal bellek' (emotion memory), 'kalabalıkta yalnızlık/dikkat odaklanması (public solitude) ve 'sihirli eğer' (magic if) kavramlarının sapmaları olarak nitelenmektedir. Bu konuda Strasberg'in özellikle, duygusal bellek ile ilgili olarak, içsel sürece daha fazla ilgi gösterilmesini istemesi "Metod"a yönelik eleştirilerde çokça yer almaktadır. Bilindiği gibi, 'duygusal bellek', Stanislavski Sistemi'nin sadece bir parçasıdır. Stanislavski Sistemi'nin Strasberg versiyonuna karşı ilk tepkiler, Grup Tiyatrosu döneminde, Grup üyeleri arasında Strasberg'in öğretilerine duyguları fazlasıyla dahil ettiği konusunda çıkan anlaşmazlıklara/iç çekişmelerle başlar.

Stanislavski Sistemi ve "Metot" arasındaki farklılıkları, Actors Studio'da oyunculuktan sorumlu olan Robert Lewis, *"Method – or Madness"* (23 Haziran 1957), başlıklı New York Times da yayımlanan yazısında; Actors Studio'da, ismiyle söz edilmese de kursa katılan öğrencilere duygulara yoğunlaşmanın öğretildiğini ve bunun karakterizasyonun dışsal faktörlerinin neredeyse istisna tutularak yapıldığını ima eder. Neyin gerçek Stanislavski tarzı olduğu hakkındaki tartışmaların ise, Stanislavski'nin ikinci kitabı *Building a Character* (Bir Karakter Yaratmak) 1949 yılında yayınlandıktan sonra iyice gün yüzüne çıktığını Lewis'ten aktaran Gordon (2000: 47), aynı dönemde Strasberg'in Actors Studio'da sınıfların yönetimini ele geçirdiğini ve Stüdyo' da artık Stanislavski Sistemi yerine, resmi olarak "Metot" oyuncululuğu teriminin kullandığını da bu bilgilere ekler. Bu değişiklik, talihsiz bir seçim olarak nitelenmiş ve Stüdyo'nun giderek artan popülerliği eleştirilmiştir.

"Metod"u, Stanislavski'den türeyen pek çok yaklaşımdan sadece biri olarak niteleyen ve "Metod"un "Sistem"den ayrıldığı noktada değişimi Strasberg'e değil, Evgeny Vakhtangov'a atfedilebileceğine dikkat çeken Gordon (2000: 49), Tiyatro tarihçisi Marvin Carlson'un sözlerini aktararak konuya açıklık getirmeye çalışır: "Grupta aktör eğitiminden sorumlu olan Strasberg, sınıfta öğrencilerine başlangıçta Stanislavski çevirileriyle

Vaktangov'un *Rol İçin Hazırlanmak* kitabından konuları anlatırdı, bu kitap daha sonra Strasberg için temel belge oldu." Strasberg'in kökünün Vakhtangov'da aranabileceğini ifade eden bu sözlerin yanı sıra Vakhtangov'un şu sözlerinin de Strasberg'i büyük ölçüde etkilemiş olduğu ifade edilmektedir: "Sahnede karakterin mizacını değil, kendi mizacınızı yaşamamız esastır; harekete tasarlanan bir imajdan değil, kendinizden başlamalısınız." Gilbert'e (2006: 4) göre, "Metod"a giden bu süreç Strasberg'in kendi ifadeleriyle "ucu açık ve rastlantısal bir yolculuktu". Bir oyuncu nasıl hem hissedebilir hem de sahnede ne yapması gerektiğinin kontrolünü elinde tutabilir? Bir oyuncu nasıl sahnede kendi gerçek hislerini dışa vurabilir ki? Strasberg, bu sorularla yolunu belirlemeye çalışmıştır.

İlk olarak Strasberg, Stanislavski'nin "sihirli eğer" kavramını Vakhtangov'un yeniden formüle edilmiş terimi olan onaylama lehinde değiştirmiştir. Vakhtangov, 'eğer'i çevreleyen farklı bir soru grubu geliştirmiştir: "Karakterin davrandığı gibi davranmam için kendimi nasıl motive ederim ya da beni bunu yapmam için ne motive etmeli? sorusunu sormuştur. Stanislavski, aktörlerin kendilerini oyundaki yaşama dahil etmelerine yardımcı olması için karakterin verilmiş şartlarını kullanırken, Vakhtangov'un metodu da oyuncuların bireysel düşünce süreçleriyle ilgilenmiştir. Oyuncuların sahnedeki varlıklarını haklı çıkarmak zorunda olduğu varsayımına dayanarak, oyuncular bir oyunun verilen şartlarının dışındaki deneyimlerden faydalanabilirler. Örneğin, bir aktör Hamlet'i sergiliyor ve şartlar onun Claudius'tan uygun şekilde nefret etmesine olanak sağlamıyorsa, Cladius'u oynayan aktöre karşı, eğer varsa, kendi şahsi öfkesini kullanabilir. Eğer bir aktör diğer bir karakter için büyük bir duygusallık sergilemek zorundaysa ve böylesi duygular sahnenin oynanmasıyla ortaya çıkamıyorsa, oyuncu diğer aktörlerin yüzünün yerine sevdiği başka bir insanın yüzünü koyabilir. Stargberg'in temeli Vaktanhgov'a dayanan bu yaklaşımını onaylayan bir yaklaşımla eğitimci Mel Gordon (1987: 83) da Stanislavski Sistemi'ni anlatan çalışmasında; "Aktörün fantezisi ya da sebebi, ne kadar komik ya da verilen emirle ilişkisiz olursa olsun, aktörü daha ikna edici ve sağlam bir gerçeklik

hissine götürebilir.” sözleriyle görüşlerini ifade etmektedir. Schiffman da (2006: 4), Strasberg’ in Stanislavski’den bir açıdan ayrılan Vakhtangov’un takipçisi olduğunu belirterek, Stanislavski’nin “Siz karakterin kendisi olsaydınız, nasıl davranırdınız?”ı sorgularken, Vakhtangov’un “Karakterin yaptığı şeyi yapmak zorunda olsaydınız, bunu yapmanız için sizi ne motive ederdi?” şeklinde düzenlediği bilgisini doğrular. Bu durumda, “Metot” oyunculuğunda Strasberg’in onayladığı “yerine geçme” ya da “güya” kavramları, oyunculukta karakteri kendinize indirgemek yerine kendinizi karaktere yükseltme yönünde işletilmektedir.

‘Sihirli eğer’ kavramı ile ilgili olarak Strasberg, kendi ayırt etme anlayışını oluşturmuştur. Stanislavski’nin “sihirli eğer” formülasyonu Shakespeare’in Juliet’ine uygulandığında, şu şekilde işler; “İşte aşık bir kız. Ben de aşık oldum; aşık olduğumda ne yaparım?” Vakhtangov’da bu yaklaşım yeniden düzenlenmiştir. O “şöyle ya da böyle olsaydım ne yapardım?” diye sormamış, “Eğer Juliet’i oynuyorsam ve bir gecede aşık olmam gerekiyorsa, oyuncu olarak ben bu tür bir olaya içimde inanç yaratmak için ne yapmam gerekir?” diye sormuştur. Vakhtangov gibi Strasberg de oyunun dışına çıkarak kişisel duygular ve tecrübeler dünyasına girmeyi vurgulamışlardır (Gordon, 2000: 50).

Strasberg, bazı oyuncular için kişiselleştirmek ya da bireyselleştirmenin en iyi yol olacağına inanmış, Stanislavski’ nin “sihirli eğer” (magic if) kavramına benzer bir biçimde, “güya” (as if) ve substitution (yerine geçme) kavramları ile hayal gücü egzersizlerinin oyuncuyu daha kolay açacağını düşünmüştür.

Oyunculuk eğitiminde, duygusal bellek ya da coşku belleği söz konusu olduğunda Stanislavski, Vaktangov ve Strasberg bu tekniğin savunucuları olarak anılmaktadır. Stanislavski (2002: 222, 227), *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında ‘duygusal bellek’ ile ‘coşku belleği’ kavramları arasında bir fark olduğunu, aynı zamanda bu iki kavramın birbirlerine koşut olduklarını da

belirtmiştir. Beş duyumuzla ilgili ve deneylere dayanan duygu belleğidir. Oyuncunun kendi yaşamından doğan ve rolüne aktaracağı duyguların oyuna can vereceğine inanan Stanislavski, oyuncu içten hız almadıkça, oynayacağı bütün dışa dönük oyunları biçimsel, soğuk, anlamsız bulduğunu ifade eder ve ilk kez yaşadığı bütün duyguları yeniden canlandırıp zorlanmadan oynanabilirse, coşku belleğinin ortaya çıkacağını anlatır. Stanislavski, ‘Yöntem’inde oyuncuların uygun uyarıcılarla belli duyguları canlandırabildiğini keşfetmiştir. Geçmiş deneyimlerimize ait tüm anılar hafızaya kaydedilmekte ve uygun bir uyarıcı ile uyandırılabilir. Bilinçaltında bekleyen bu duyguların ortaya çıkmasında onun baş ilkesi olan “bilinçaltına bilinçli yoldan ulaşma” yöntemi ile oyuncunun oynayacağı karakterin yerine kendisini koyarak kuvvetli motivasyonlarla, amaçlanan içten bir canlandırmayı sergileyebilmesinde hissetmesi, doğal olarak onu fiziksel aksiyona götürecektir. Çünkü fiziksel aksiyonlar, psikolojik durumları desteklemekte ve duygular hareketlerimiz yoluyla aktarılabilir. Stanislavski, coşku belleği ve coşku uyarıcıları arasında en güçlü iç uyarıcı kaynağın oyun metninde olduğunu belirtir. Başka bir coşku uyarıcısı kaynağı olarak da doğru gövdesel eylem ve bu eyleme olan inancı gösterir. *Aktör Hazırlanıyor* kitabında duygusal bellek - coşku belleği ile ilgili verdiği her bir örnekte, hafızanın varlığıyla hafızada canlanan her bir duyguyu anlatır. Stanislavski (1981: 300), Sistemi’nin ‘rolü yaşama süreci’ olarak adlandırdığı ve oyunculuğun daha çok içsel yönüne ilişkin alıştırmaların yer aldığı ilk yılın sonunda duygunun oyunculuğtaki önemini şu sözlerle özetler: “Yaratıcı çalışmamızın her anında ve adımında duygularımız tarafından canlandırılıp harekete getirilmesi gereken bu süreç, oyunculuk yönünden önemlidir. İçtenlikle, gerçekten yaşayamadığımız coşkular etkisiz kalır ve çalışmamızı bozar. Bir rolü yaşayamazsanız, o rolde sanat olamaz.”

Strasberg’in duygusal bellek - coşku belleği konusunda Vaktangov’dan öğrendiklerini ve nasıl etkilendiğini, Schechner ve Hoffman’ın Strasberg ile yaptığı görüşme metninden Marc Gordon (2000: 51) şöyle aktarır:

"Strasberg: "Vaktangov coşku belleği (affective memory) fikrini aktörlerin sahnede yüksek ve şok anlar için kullanabilecekleri merkezi bir ifade şekli olarak vurguladı. Onlar için duygusal hafıza işe yarayacağını bildiğim tek şey" demiştir. Gerçekten Vaktangov, altıncı dersinde "hatırlanan duygular" terimiyle ifade ettiği sahnede duyguların kullanımını tartışmıştır. Vaktangov oyuncuların duygusal geçmişinden esinlenen bu anıların, bir prodüksiyon için sadece belli gereksinimleri karşılamak amacıyla ve dikkatli şekilde kullanılabileceğini düşünüyordu. Eğer bir karakter, diğer bir karakterin ölümüne tepki vermek zorundaysa, aktör kendi yaşamının tehlikeye girdiği bir çocukluk anısını yeniden yaratmayı seçebilir ya da bir arkadaşının veya bir yakının ölümü gibi daha yeni bir olayı kullanabilir..."

Bu durumda Strasberg'e göre, hatırlanan olayın sahnedeki olayla doğrudan paralel olması gerekmez, ancak rolün veya durumun gerektirdiği yeterli duyguyu temin edebilecek benzer bir duyguyu uyarmalıdır.

Hatırlanacak olursa, Stanislavski'ye göre, oyuncu ve karakter arasındaki bire-bir ilişkide karakterin hissettiği şeyi oyuncunun da hissetmesi; oyuncunun metindeki kişinin durumunu çok şiddetli şekilde hissedebilmesi ve ona aktif tepki vererek, aslında kendisini o kişinin yerine koyması anlamındadır.

Bu açıdan bakıldığında, aslında Stanislavski ve Strasberg kuramsal olarak aynı tarafta durmaktadırlar. Strasberg, yine yukarıda anılan görüşmede, duygu hafızaları kullanıldığında aktörün sahnede tamamen aynı duyguları yaşamaması gerektiğini söyleyerek bu konuya açıklık getirmiştir. Strasberg için, duygusal bellek - coşku belleğinin temel fikri duygusal hatırlama değil, sahnedeki aktörün duygusunun asla gerçekten gerçek olmamasıdır. Duyguların her zaman hatırlanan duygular olması gerekir. Şu an oluşan bir duygu, kontrol dışıdır. Bunun yerine, "Hatırlanan duygu ise aktörün yaratabileceği ve tekrar edebileceği bir şeydir." Strasberg'e göre, aktörlerin duyguları güçlü ve derinden hissedilir, ancak nihayetinde, tutarlı ve kontrollü olmadıkça kullanışlı değildirler. Gerçek duygunun zayıflatıldığı süreç, Strasberg için, doğrudan doğruya hatırlanan deneyime odaklanarak değil de, o olayı çevreleyen duygusal şartları hatırlayarak gerçekleşir; "Duyguyu hatırlayarak başlamayın. Mekanı, bir şeyin tadını, bir şeyin dokunuşunu,

görünüşünü ve sesini hatırlamakla başlayın ve bunu elinizden geldiğince basit ve açık olarak hatırlayın. Eşyalara zihninizde dokunursunuz. Ama bunu canlı duyularınızla yaparsınız.”

Strasberg de duygular koşullandırıcı bir faktöre sahiptir. Bunun için sadece bir tetikleyiciyi bulmak gerekmektedir. Bununla beraber, Strasberg ve Stanislavski duygusal anıların orijini bakımından hemfikirdirler. Bu yüzden duygusal bellek veya coşku belleği konusunda hem Strasberg hem de Stanislavski, düşüncelerinde tutarlıdır. Strasberg, oyuncuların etkili hafıza ve bunu geliştirmeye yönelik çalışmalarını - alt metinlerini seslendirmenin de dahil olduğu kayıt dışı çeşit yollarla senaryoda yazılmamış çalışmalar - prova ve eğitimden oluşan en yararlı iki araç olarak düşünmüş ve bu arada rahatlamanın da önemini vurgulamıştır (Schiffman, 2006: 4).

Stanislavski, bir oyunun sahne üzerindeki koşulları ile oyuncunun doğal yaşam koşulları arasındaki farkı bilmesi, başka bir deyişle, sahne üzerindeki şeylere yepyeni bir gözle bakabilmeyi ve görebilmeyi öğrenmesini zorunlu görmektedir. Oyuncuların sahnede ya da ortalık bir yerde, kendi dünyalarının mahremiyetini hissetmelerinin gerekli olduğuna inanan Stanislavski, bunun için yapılacak bir dizi dikkat odaklanması alıştırması sayesinde korkusuz, huzurlu olmak, endişeleri ve sahneye engel olan her şeyi unutmak ve kendi ifadesiyle, “kalabalıkta yalnızlık”ı (public soluite) başarmak mümkün olacaktır. Bu kavram, temel olarak oyuncuların rollerine hazırlanırken fiziksel olarak özgür ve kontrollü olabilmeleri, kendilerini rahat bırakarak yeteneklerini kontrol edebilmeleri, dikkatlerini odaklayabilmeleri, çevrelerini hayali ve genişleyen bir ışık halkası olarak algılamaları için eğiten bir dizi yoğunlaşma alıştırmasını içermektedir. Dikkat odaklanması ya da kalabalıkta yalnızlık, oyuncuların halkanın içinde bir çevre hayali yaratmalarını teşvik eder ve oyuncular daha sonra bu çevre hayaline tepki verirler. Tepkiler hayal edilen çevrenin özelliklerine bağlı olarak değişir. Bu uygulamalar sonucunda ise, oyuncunun sahne üzerindeki şahsi çekingenliğini devre dışı bırakması amaçlanmaktadır.

Stanislavski'nin dikkat odaklanması ya da kalabalıkta yalnızlık kavramlarına karşılık, Strasberg de 'özel an' ile ilgili olarak, oyunun sergilendiği sırada aktörün hissettiği çekingenliğin provalarda görülemeyeceğini bulmuştur. Bu yüzden sınıftaki inceleme egzersizinde kendi hayatlarının çeşitli yönleriyle derinden ilgilenen aktörler, gerçek bir izleyici yaratmaktadır. Starsberg' e göre aktörler, 'özel an'ı oynadıklarında diğer oyunculuk öğrencileri ve öğretmenin önünde özel davranışı oynayarak çekingenliklerini kaybetmişlerdir. Bu anlamda "Metot" oyunculuğunda konsantrasyon/dikkat odaklanması ya da 'özel an' egzersizlerinin amacını oyuncunun deneyimini harekete geçirecek objeler veya obje grupları yaratması ya da yeniden oluşturması olarak belirten Gilbert de (2006: 4), özellikle eğitim ve provalar sırasında, öğretmen oyunculuk öğrencilerini gözlerken gergin alanlarını kontrol etmek için bu durumun önemli olduğunu vurgulayarak hayali objeleri hayal etmek, ağırlığını hissetmek ve fincanda bir içecek varsa, ona dokunmak, görmek, duymak ve koklamak için konsantrasyon gerekeceği açıklamasını yapar. Burada esas olanın egzersizin gözlemleyenler yararı için yapılmaması olduğunu belirten Gordon (2000: 54 - 55), 'özel an' örnekleri ile Strasberg' in bu konudaki deneyimlerini şöyle aktarır;

"Yalnızken saçlarını koparıp çiğneyen bir aktörün bu davranışını özel bir anda da tekrarlaması beklenilebilir. Oldukça fazla kilolu ve bu konuda aşırı derecede çekingen olan bir aktör tişörtünü sınıfın önünde çıkarmaya karar verebilir. Ancak bu aktörler, bu egzersizi bir cesaret gösterisi olarak düşünmemelilerdir. Bunun yerine diğerlerinin tüm algılarını engellemeliler ve sanki başka hiç kimse yokmuş gibi serbestçe ve kişisel çekingenlikleri olmadan oynamalıdırlar. Strasberg şöyle demiştir; "Normalde kendini ifade etmekte serbest olamayan çekingen birçok kişinin özel anlarda muhteşem renkli dışavurumlar sergilediğini gördük ve bunun tamamen yeni ifade alanları açtığını keşfettik."

Buna göre, Stanislavski'nin 'kalabalıkta yalnızlık' (public solitude) kavramının Strasberg versiyonu olan 'özel an' (private moment) konusunda yapılan uygulamalar ya da teknikler farklıdır ama, sonuç aynıdır.

Stanislavski gibi Strasberg'in de oyunculara bıraktığı en büyük mirasın duygusal gerçekliğin nakledilmesi için koyduğu katı kurallar olduğuna dikkat çeken Schiffman (2006: 4), ancak "Metod"un gözle görünür sonucunu gösteren; Al Pacino, Robert DeNiro, Dustin Hoffman ve daha sayılabilecek pek çok oyuncunun da bunun kanıtı olduğunu vurgulayarak, "Metot" oyunculuğu eğitiminin hala New York ve Los Angeles'teki The Actors Studio'da ve Los Angeles'teki Lee Strasberg Enstitüsü'nde sürdürüldüğü bilgisini verir.

Stanislavski Sistemi'nin "sihirli eğer" / "yerine geçme", "dikkat odaklanması" / "kalabalıkta yalnızlık" ya da "özel an" ve "duygusal bellek / coşku belleği" öğelerinin uygulamasını içeren ve Strasberg'in önderliğini yaptığı "Metot" oyunculuğunun temel amacı, bir oyuncuya rolünü canlandırmasında yardım edecek doğal oyunculuk yöntem ve yasalarını hem tiyatrodan hem de sinemada uygulamaya çalışmasını sağlamaktadır. "Metot" oyunculuğunun, her türlü kendine özgü veya teknik yaklaşımla karakterize olan bir yaklaşım olduğunu ifade eden George Burns (2006), bu yaklaşımı genellikle, 'klişe', 'gerçek dışı' ve 'düşünmeden oynamak' denilen oyunculuğun antitezi olarak tanımlar. Benzer bir yaklaşımla Russell de (2006 b), "Metod"un en önemli özelliğini, herhangi özel ya da teknik bir yaklaşıma sahip olmadığı yönünde belirtir. Bu tarzı destekleyenler, bunu 'klişe', 'gerçek dışı', 'düşünmeden oynamak' denen oyunculuğun alternatif olması dayandırmaktadırlar. Diğer bir deyişle "Metot", gerçekçilik ve gerçek duygulara dayanmaktadır. Bu yüzden de ruhsuz oyunculuğun antitezi olarak kabul edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında "Metot" oyunculuğu, bugün bilinen oyunculuğun devrimi sayılmaktadır. "Metot" oyunculuğunda gerçekçiliğe ulaşmak için duygu ve etkili hafıza gibi teknikler kullanılır. "Metot"u kullanan oyuncular, canlandıracakları role bir derinlik kazandırabilmek için geçmişteki duygularına güvenirlir.

Birçok çeşidi olan "Metot" oyunculuğunda en kesin yaklaşım, vekaleten oyunculuk ya da diğer adıyla duygusal bellek uygulamaları içeren özel bir tür olarak kabul edilmektedir. Metot oyunculuğu, sıralanan bu

özelliklerinin yanı sıra, öğrenilmesi ve öğretilmesi en zor metodlardan biri olarak düşünülmektedir. Onu öğrenirken çalışmak için hiç bir teknik form ya da ders yoktur. Farklı hocalar tarafından öğretilen çok sayıda “Metot” türevlerinden söz edilmektedir. Birçok teknik, duyu / duygu ya da duygusal bellek süreçlerine dayanmaktadır. Oyuncular karakterlerinin hissedebileceği bütün deneyimleri duymak için kendilerini tamamen o karaktere bırakmak zorundadırlar. Metot oyunculuğu, öğretilmesi zor, hatta öğrenilmesi daha da zor olsa da oyunculuğun en inandırıcı şekli olduğu kabul edilmektedir (Russell, 2006 b; wisegeek.com/what-is-method-acting.htm 05.09. 2006).

1. 4. 2. Metot Oyunculuğu Yönteminin Sinema Oyunculuğuna Uyarlanması

Pek çok oyunculuk eğitim ve tarzında olduğu gibi Strasberg’in “Metot” oyunculuğu da temelini 20. yüz yıl oyunculuk eğitiminin mihenk taşı olan Stanislavski Sistemi’nden almıştır. Stanislavski öğretilerine dayanan Metot’un Amerikan uyarlaması ile Strasberg, duyu yönelimli oyunculuk tekniği kullanarak pek çok önde gelen Amerikalı oyuncunun eğitiminden sorumlu olmuştur. Aktörler Stüdyosu’ndaki eğitimleri sayesinde, hem sahnede hem de beyaz perdede çok sayıda oyuncu görev almış ve üne kavuşmuştur. Özellikle Amerika’nın en tanınmış oyuncularından bazıları Strasberg’in rehberliğinde oyunculuk eğitimi almışlardır. Ancak, Metot’un tiyatro sanatçısından çok daha fazla sinema yıldızı yarattığından şikayetçi olunmuştur. Strasberg ayrıca, modern film oyunculuğu tekniğinin de babası olarak düşünülmüştür (Russell, 2006 a; Schiffman, 2006: 3).

Stanislavski Sistemi’nin ilk olarak Amerikan Laboratuar Tiyatrosu’nda, daha sonra, Grup Tiyatrosu’nda genç Amerikalı oyuncular ve Amerikan vatandaşları tarafından da benimsenmesi ve giderek Aktörler Stüdyosu’nda işleyen bir dil birikimi olarak ‘Metot’ a dönüşümünü, “The Famous ‘Method’” adlı çalışmasında Clurman (1958: 251), şu sözlerle ifade eder: “ (...) dili olağandışı özelliklere sahip ya da Broadway dışı tanımlamalarından

kurtularak (oyuncuların) normal ekipmanın bir parçası.” Clurman, onaylayıcı bu sözleriyle oyuncuların Broadway tarzından kurtularak ekipmanın bir parçası haline geldikleri “Metod”un izlediği yolları takip edilebileceklerine vurgu yapmaktadır. Ancak aradan geçen birkaç yıl sonra hem Amerikan Laboratuar Tiyatrosu hem de Grup Tiyatrosu’nun kuruluşunda emeği geçen bir sanatçı olarak Stanislavski Sistemi’nin Strasberg tarafından dönüştürülmüş versiyonunu pek çok kişi gibi onaylamayan Clurman (1964: 64), “Metot” hakkında New York Times Magazine’de çıkan bir yazısında şöyle yazmıştır; “Bu, genel olarak sanattan bir sapma ve özel olarak da Stanislavsky öğretisinden sapmadır.” Harold Clurman’un bu iki farklı ifadesinden özellikle sonuncusu, Strasberg’ in temel olarak Stanislavski’nin metnin verilmiş durumları ile bir arada kullanılmasını önerdiği (bir tekniğe), “özel an” ve “duygusal bellek” e çok fazla önem vermekle kendisini meslektaşlarından farklı kılan niteliklerine karşı duyulan tepkinin sonucu ortaya çıkmıştır.

Stanislavski Sistemi’ni geliştirme çalışmaları boyunca, tutarlı bir biçimde oyun yazarından, yönetmenden bağımsız olarak oyuncuya, yaratıcı bir sanatçı olarak saygı duyulmasını istemiştir. Bu temel amaç doğrultusunda, yaratıcılık araçlarını oyuncuların ellerine bırakmak üzere Sistem’ini başlatan (1906) Stanislavski, 1930’lu yılların ortasında Fiziksel Eylemler Yöntemi’ni geliştirerek oyuncuları tam olarak yaratıcılıklarında bağımsız bırakmıştır. ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’, oyuncuların karakteri yaratmada bedenlerinin önemini fark etmelerini sağlamaktadır. Doğaçlamalar ise, oyunu deneysel olarak tecrübe etmelerini sağlar. Dolayısıyla, “Sistem” bir bütün olarak oyunculara, oynadıkları karakterlerin aksiyonlarını ve oyunun birimler halinde sıralarını bilmelerini sağlamak ve rol analizlerini, birimler ve amaçlar doğrultusunda gerçekleştirerek ve alt metni bulmalarını sağlayarak, oyuncuların oyunun yapısı ile direkt etkileşim kurmalarını güçlendirmektedir. Bu yapı, bir oyunun sanatsal olarak yorumlanması sürecinde oyunculara ciddi bir sorumluluk yüklemektedir.

Stanislavski Sistemi'nin aksine, "Metot" oyunculuğunda oyuncu, oyunun en son sanatsal yorumuna ait sorumluluktan muaf tutulmaktadır. Oyuncu, sadece duygusal bir iç hayatın yaratılmasından sorumludur. Oyunun dinamiklerini ortaya çıkarmadan sorumlu olan, yönetmendir. Bu iş bölümü her yaklaşımın "mantık" ve "hareket" tanımlaması yolunda / olarak algılanabilir.

Stanislavski oyuncularından oyunun şartlarına göre karakterlerin mantıklı davranışlarını düşünmelerini ve ona göre davranmalarını isterken, Strasberg oyuncularından o sahne için gerekli davranışları ya da yönetmen tarafından istenilen davranışları ortaya çıkaracak herhangi bir yolu düşünmelerini ister. Buna göre, Strasberg için bir aktörün "mantığı" oyun yazarının mantığını yansıtmak durumunda değildir. "Sistem" oyunculuğunda oyuncu, oyunun mantığını canlandırır; "Metot" oyunculuğunda ise, kişisel yerine koyma ya da yerine geçme bulunmaktadır. Sistem'de 'Aktif Analiz' oyuncunun oyunun içine girmesi için başlangıç noktası olurken, "Metod'da, oyuncunun oyuna başlaması için, kişisel bir işi başlangıç noktası olmaktadır.

Stanislavski aksiyonu sahnenin en gerekli unsuru olarak görürken, Strasberg, oyuncuların kendilerinin bilinçli olarak onu düşünmelerinin şart olmadığına inanmıştır. Strasberg, "her gösteri aksiyonlar serisi olarak görülebilir - oyunun değerlendirmesi olarak - sadece basit bir biçimde fiziksel olarak gerçekleştirilmesi gereken değil, aynı zamanda mantıken ve doğru bir şekilde gerçekleştirilmesi gereken" şeklinde yazmasına rağmen ayrıca şu şekilde açıklamayı da yapar: "Aksiyonlar, sadece aktörlerin asla yaratamayacakları davranış alanlarını tanımladıkları için değerlidir." (Hethmon; 1991: 136).

Strasberg'in yaklaşımı, "aksiyon"u oyuncudan uzaklaştırır ve yönetmene bırakır. Stanislavski, oyunculara oyunda varolan ipuçları gibi olan "gerçekler" yoluyla aksiyonlarını bulmalarını öğretirken, Strasberg aksiyonları metinden ayrı "sahneye ait sözcüklerle hiçbir doğrudan ilişkisi olmayan"

şeyler olarak görmüştür. Daha doğrusu yönetmenin senaryoya yaptığı eklemeler haline gelirler. Strasberg'e göre yönetmen oyuncuyu, bilgisi dahilinde veya bilgisi olmaksızın aksiyonlar vererek onu yönlendirebilir. Stanislavski' nin bir sanatçı olarak oyuncuya inancının aksine, yukarıda da belirtildiği gibi, Strasberg'in tutumu sanatsal kontrolü yönetmenin ellerine bırakmaktadır.

Bu anlamda, sahnenin aksine, film oyuncunun elinden kontrolü daha fazla uzaklaştırır. Bilindiği gibi, sinemada sahneler, birbirini izleyen bir sırada çekilmezler; aslında oyuncunun senaryonun tümünü okumaya fırsatı bile olmayabilir. Bazı durumlarda oyuncunun birlikte rolünü paylaştığı oyun arkadaşı çekim esnasında orada olmayabilir ve oyuncu bir kişiye değil, kameraya karşı oynar; o sahnedeki rol arkadaşının rolü sonradan eklenebilir. Ses ve özel efektler sinema seyircisine gerçek gibi görünebilir ama, oyuncu bunları film çekimi esnasında kafasında canlandırmalıdır. Çünkü, bunlar da sonradan eklenecektir. Sinemada yönetmenler, bir düzenleme – kurgu - ile sadece bir selüloit üzerinde sahneler ve efektler oluşturabilirler. Bu açıdan bakıldığında, Strasberg'in fikirleri, oyuncunun günümüz teknolojisi ile gerçekleştirilen oyunculuk anlayışıyla kolayca baş edebilmesini sağlar. Kişisel, “özel” mantık herhangi bir senaryo ya da rol arkadaşı olmadan ve birbirini takip eden bir öykü akışı olmadan ortaya konabilir. Strasberg'in aksiyon anlayışı, oyuncunun özellikle filmlerde, yönetmenin artan gücü gerçeğine adapte olmasını sağlar. Böylece, Stanislavski sanatsal yaratıcılık için ideal bir öneride bulunarak sahnede oyuncunun kontrol edilmesine odaklanırken, Strasberg, çağdaş oyunculuk işine ve filme odaklanmıştır (Carnicke, 1998:163 -166).

Amerikan Sinematek'inin 'Amerikan sinema oyuncululuğunda devrim' olarak nitelendirdiği “Metot” oyuncululuğunu, Strasberg'in birinci kuşak eğitiminden geçen oyuncu Eva Marie Saint de: “Metot, gözlemenize, hayatı görmenize, kendinize dışarıdan bakmanıza yardım eder.” sözleriyle ifade etmektedir. Esas olarak tiyatro oyuncululuğunda gelişen bir yaklaşım olarak

bilinen “Metot” oyunculuğunun sinemadaki başarısına *A Streetcar Named Desire* (İhtiras Tramvayı), *On The Waterfront* (Rıhtımlar Üzerinde), *The Hustler*, *A Place In The Sun* gibi savaş sonrası klasikler olarak bilinen filmler örnek gösterilmektedir. “Metod” oyunculuğu eğitimi almış ve bu yöntemi en iyi noktasında yakalamış olan Robert De Niro *Raging Bull* (Kızgın Boğa) filminde, Al Pacino *Scarface* (Yaralı Yüz) ve Ellen Burstyn *Requiem for a Dream* filmlerindeki oyunculukları ile “Metod”u bugünkü yerine taşımakta önemli bir fonksiyon üstlenmişlerdir (americancinematheque.com/archive1999/2001/methodacting.htm 05.09.2006).

“*Lights, Camera, Action A post-Oscars reflection on the State of American Acting*” başlıklı makalesinde; Aslında Amerikan oyunculuğunda devrim yapan, “Metod”un doğallığı değil, Strasberg’in yüz ifadelerine verdiği önemdir ifadesini kullanan Lee Siegel (2004: 3), Strasberg’in bir oyuncunun yaratıcı ifadesinin başlıca aracının yüzü olduğuna inandığı ve bu doktrininin sonucu olarak yetiştirdiği nesillerce sahne oyuncusunu beyaz perdeye, kamera karşısına gönderdiğini aktarır. Bu anlamda, yüzdeki detaylar aracılığıyla gerçekçi duygusal uyanışlara dikkat çekmek, özellikle sinema ve televizyonda gerçekçi filmler için çok tutulan bir yöntem oluşturmuştur.

Strasberg, en etkili film oyuncusunun rol yapan oyuncu olduğunu öne sürmüştür ve “Rol yapmamaya, ama onlar gibi cevap veya reaksiyon vermeye çalışın” demiştir. Strasberg’in bu düşüncesi, Stanislavski Sistemi’nin de temel prensipleriyle ilgilidir: oyuncular sahne gerçekliğinin geleneksel tavrı içinde duygularını açığa vurmak için değil, bir kişinin özel hayatında kullandığı şekilde konuşmak ve hareket etmek için vardır. Grup Tiyatrosu’ndan başlayarak, oyunculuk anlayışında psikolojik bir yaklaşım yapma ve bireyselleştirme üzerinde duran “Metot”, kendini, deneyimlerini, hatıralarını, bir tasviri canlandıran ve o karakterin nasıl konuşup davranacağını şekillendiren duygularını kullanacak oyuncu talep etmektedir. Dolayısıyla karakterler, tek bir mefhumu (cani, kahraman) temsil eden klişe figürler yerine, kendi içsel hayatları çeşitli, çelişik duyguları ve arzuları olan

karmaşık insanlar haline dönüşebilmişlerdir. Savaş sonrası dönemde, Actors Studio eğitilmiş Marlon Brando, Montgomery Clift ve James Dean'i o derece sembolik figürler haline dönüştüren, iç hislerinin karışıklığını devam ettirebilme yetenekleridir (Mills, 1998). "Metod"un ününün, Marlon Brando ve James Dean gibi aktörlerin oyunculuk performanslarıyla büyüdüğü vurgulanan "*What is Method Acting?*" makalede de, onların oynayıp ya da oynamayıp tarzlarının oyunculuk dünyasında bir devrim olarak algılandığı belirtilmektedir. Clark Gable gibi eski tarz oyuncularla kıyaslandığında, onlarınki daha önce görülmemiş ham duygu ve hassaslığın oyunudur (<http://www.wisegeek.com/what-is-method-acting.htm> 05.09. 2006).

Yale - New Haven Teachers Institute eğitimcilerinden Carol Penney (2006: 3-21) "*Teaching Acting Technique and Building a Character Through Cinema*" (Oyunculuk Tekniği Öğretmek ve Sinema yoluyla Bir Karakter Oluşturmak) başlıklı makalesinde, The Cooperative Arts and Humanities High School'da oyunculuk öğrencileri için hazırladığı müfredatın ana odağını, Stanislavski Sistemi'ni temel alan oyunculuk yöntemi ve karakter yapılandırmasının önemi olarak belirlemiştir. Penny, Amerikan "Metot" oyunculuğunun bazı ilkelerinin/öğelerin fiili olarak uygulanması yoluyla oyunculuk tekniği ve karakter yaratımını öğretmek amacı ile özlü Amerikan film oyuncusu olarak algılanan Marlon Brando'nun filmleri üzerine inceleme yapar. Bu çalışmada, Marlon Brando'nun "Metod"u çalıştığı The Actors Studio'nun kurucularından Elia Kazan tarafından yönetilen, *Rıhtımlar Üzerinde*, *Arzu Tramvayı* ve *Viva Zapata!* adlı Brando'nun baş rol oynadığı üç film incelenmiş ve karakter yaratımı konusunda detaylı olarak çalışılmıştır.

Stanislavski Sistem'nin "Metot" oyunculuğu adıyla sinemada yapılan bir uygulaması olması ve bu çalışmada yapılacak oyunculuk çözümlemelerine örnek teşkil etmesi bakımından Penny'in yaptığı incelemenin "Metod"un hangi ilkeleri göz önüne alarak yaptığı önem taşımaktadır.

Penny (3 - 21), öncelikle “Sistem”i ve “Metod”u tanımlayarak yapacağı analiz yönteminin yolunu açıklar:

Stanislavski Sistemi, temel olarak sabit bir performansın nasıl sürdürülebileceği ve sahnede nasıl bilinçli bir insan olunabileceği ile ilgilidir. Strasberg’in “Metod”u, oyuncunun karakterin içsel hayatı ve mantıklı davranışının her ikisini birden yaratmaya çalışmasının, düşünülebilir, alıştırmaları yapılabilir, gözlenebilir, düzeltilebilir, gerçekçi ve uygulanabilir bir sebep - sonuç yoludur. “Metot” ilkelerini kullanarak öğrenciler oyuncuların filmlerdeki oyunculuk performanslarını analiz etmeyi öğrenirler. Bu çalışmada ayrıca, oyuncuların alt-metni nasıl oynadıklarına da bakılmaktadır. Stanislavski’ye göre bir karakteri oluşturma’nın önemli bir yönü alt-metinle olmaktadır. Alt-metin, metnin kelimelerinin arasındaki anlam demektir. Stanislavski için alt-metin, bir rolün kelimelerinin altında devamlı akan içsel “insan ruhunun hayatı...” dır. Kelimeler sadece sahnede verilen anın bir parçasıdır ve düşüncelerle, beden diliyle ve betimlenen hayal gücü ile ilişkilidir. Oyuncuların şekilleri görmeye ve bu şekilleri oyun arkadaşına aktarmaya ihtiyacı vardır. Şekillerin detaylarda büyümeye ve zenginleşmeye ihtiyacı vardır. Sorular oyuncu tarafından sorulur. Yazar bu kelimeleri neden oyunun burasında yazmış? Oyuncu, yazarın kelimelerini kendinin yapabilmek için karaktere neden bu sözlerin yazıldığını bilmelidir: bu satırları söylememin amacı ne? Bu amacı nasıl bilirim yapabilirim? Hangi koşullar altında bu karakter gibi düşünür, davranır, yapar ve kavrarım? Oyuncu olarak kendimi karakterin hayatıyla birleşmeye gönüllü olmak zorundayım.

“Metot” oyunculğunun bazı ilkeleri olarak; gerçeğe benzeyiş (verisimilitude), mantıklı karakter davranışı arama (seeking logical character behavior), haklı çıkarma ve süper amaç (justification and super-objective), gerçek duyguların açığa vurulması (expression of true emotion), benlikten uzaklaşma (drawing on the self), toplu oyunculuk (ensemble acting), doğaçlama (improvisation) ve eşyaların kullanılması (use of objects) şeklinde bir sıralama yapan Penny, Metod oyunculğunun sıralanan bu ilkeleri,

incelenecek film oyunculuğu çalışmasının temeli olarak kullanılacağını belirtir. Bu çalışma, ayrıca oyunculuk eğitimi alan öğrenciler için, bu ilkelere dayanan oyunculuk egzersizleri aracılığıyla bir karakteri tasvir etmede kullanacakları özel bir oyunculuk tekniği öğretmektedir.

Penny'nin "Metot" oyunculuğunun bazı ilkeleri olarak yukarıda sıraladığı ilkelerin Stanislavski Sistemi'nde ve Strasberg'in "Metot" oyunculuğunda karşılık gelen kavramlara ve neden 'bazı ilkeler' diye bir ayırım ya da sınıflandırma yapıldığına bir açıklık getirmek, çalışmanın niteliğinin tam olarak anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

Bu ilkeler, daha önce ayrıntılı olarak yer verilen ve dayandığı Stanislavski Sistemi' nin öğeleri gibi, birbirini içeren, içiçe geçmiş ya da birbirinden bağımsız olmayan kavramlarla açıklanmaktadır. İlkelerden ya da aşamalarından birisi başladığında diğeri bitmek zorunda değildir, her biri aktif olarak birleşmeye devam etmektedir. Çünkü her biri, alt katmanlarda var olmaya devam eder.

Bu ilkelere* sırasıyla bakıldığında; "**gerçeğe benzeyiş**" (verisimilitude): Oyuncunun esas görevi sahnede/perdede veya ekranda çok incelikli, hassas bir gözleme dayanarak gerçeğe benzeyiş denilen güvenilir gerçeklik üretmektir. Bunun için oyuncuya, oyunun konusu, olayın içeriği, geçmiş hikayesi, karakterin sosyal durumu gibi **verilen şartların** dikkatlice incelenmesi yolu ile yapacağı bir çalışma, gerçeklik sağlamasına yardım edecektir.

"Metod"un psikolojik derinliği tespit ederek bütün sahne davranışlarını haklı çıkardığını vurgulayan Penny, bu davranış için birleştirici bir motivasyon sağlamak adına, oyuncunun karaktere tek bir genel amaç belirlediğini ve bunun da yaygın olarak "süper - amaç" ya da "kesintisiz çizgi" ya da "omurga"

* Koyu karakterler yapılan eşleştirilmenin anlaşılır olmasını sağlamak amacı ile tarafımızdan yapılmıştır.

olarak bilindiğini hatırlatır. Bu büyük amaç, "amaçlar" ya da "eylemler" denen daha küçük, oynanabilir parçalara bölünürler. Bir oyuncunun oynadığı sahnede canlandığı karakter için güçlü ve anlamlı hedefleri olmalıdır. Eylemler ya da hareketler ise, karakterin hedefini izlerken fiziksel ve psikolojik olarak ne yaptığıdır.

O halde, Penny'nin Metod oyunculuğunun bazı ilkeleri sıralamasındaki **"mantıklı karakter davranışı arama"** (seeking logical character behavior), **"haklı çıkarma ve süper amaç"** ((justification and super-objective) kavramları, Stanislavski Sistemi'nde 'eylemin öğeleri' olarak sıralan kavramlardan: Birimler ve Amaçlar / rol analizi - alt metin, İnanç ve Gerçeklik Duygusu, Hareket Ettirici Güçler, Kesintisiz Çizgi, Üstün – Amaç gibi Sistem'in temel kavramlarını hatırlatmaktadır. Ayrıca Stanislavski'nin oyunculukta özel bir önem verdiği; her eylemin haklı bir iç nedenin olması, akla uygun, tutarlı, gerçek olması gerektiği bilgisi ve Stanislavski'nin "sihirli eğer" sözcüğünün ya da daha sonraki yıllarda Strasberg'in "Metot" uygulamalarındaki haliyle 'yerine geçme/güya'nın oyuncuyu, günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini gördüğü bilgisi de bu sürecin içinde yer alan yol gösterici öğelerdendir. Sıralamada yer alan **"gerçek duyguların açığa vurulması"** (expression of true emotion) ise, **"etkin hafıza / coşku belleği"** (affective emotion) denilen bir teknik vasıtasıyla uyandırılan samimi, gerçek duyguların dışavurumu – Stanislavski Sistemi ve Strasberg "Metod"unun da çıkış noktaları olması bakımından - büyük bir değer taşımaktadır. Etkin hafızanın en popüler versiyonu olarak bilinen "duygusal bellek" (emotional memory/sensory recall), oyuncuya beş duyusunu da kullanarak oldukça hassas bir biçimde, derinlikli bir yapıyla hafızasını doldurmasına olanak sağlar. Yaratıcı oyuncunun işinin esas amacı, "iç duygularımızın hayatını" geliştirmektir. Bir başka ifadeyle bu durum, oyuncunun önceki duygularını yeniden hatırlaması ve yeniden deneyimlemesi olan "etkin hafıza"nın geliştirilmesini ve kullanılmasını içermektedir. Hatırlanacak olursa, bunun için Stanislavski, oyuncunun duygusal deneyime eşlik eden duygusal detayları hatırlayarak bilinçaltında

kalan duygularını ayartabileceği ve yeniden deneyimleyebileceği egzersizler geliştirmiştir. Etkin hafıza kullanımı ile ilgili olarak; oyunun, karakterin ve hareketin verilen durumları öncelikli öneme sahiptir. Oyuncu rolündeki bir sahnedeki bir anda hangi duygu ya da duyunun gerekli olduğunu analiz ettikten sonra, bir öncekine paralel bir duygu(emotion) ya da hissi(feeling) hatırlamak için kendi hayatını araştırır. Duygusal (sensory) egzersizleri kullanarak oyuncu etkin hafızasında paralel bir duyguyu bulup getirir. Oyuncu duygunun nasıl kendini ortaya çıkaracağına endişelenmemelidir, sadece onu bularak ve hafızayı açacak hissel gerçeklikler yaratarak olabilir. Etkin hafıza tıkanınca, psiko - fiziksel cevaplara sebep olan zihinsel süreç de harekete hazırlanır. Oyunun fiziksel ve zihinsel varlığı, hem oyuncuyu hem seyirciyi gerçekmişçesine heyecanlandırarak, davranışına ve sesli ifadesine renk katacak hatırlanan duygular ve duyular uyarırlar. Bu durumu, Penny; mükemmel oyunculuğa “hayat” ve “gerçeğe benzeyiş” katan şeydir ifadeleriyle anlatır. “Metot” öğretmeni Robert Lewis de, etkin hafızanın tanımını şöyle yapmıştır: “Teori, eğer sessizce rahatlanırsa, o zamanlar sizi derinden etkileyen belli bir olaya geri döner ve eğer hatırlayabiliseniz ve o anın fiziksel durumlarını (neredeydiniz, kim vardı, ne oldu, günün hangi saatiydi, yer, çevre) kafanızda yeniden canlandırabilir ve yeniden yaşamaya başlarsanız, işte o zaman hissettiğiniz duyguya benzer bir duyguyu yeniden yaratmanızın mümkün olur.”

“Metod”un bir başka ilkesi, “**benlikten uzaklaşma**” (drawing on the self) olarak ifade edilmektedir. Bu kavram, Stanislavski’de uyarılma ve ‘ben’ hali/durumu denilen ve oyuncunun canlandıracağı karakteri kendisine uyarlaması çalışması ile eşleştirilebilir. Oyunculukta yapılan herşey oyuncunun ne olduğuna ya da kim olduğuna ilişkin bazı bilgiler verir ve yaptığı her şey oyuncunun deneyiminin bir parçasıdır. Oyuncunun bu aşamada işi, içindeki çeşitli duygulara ulaşmak, karakterine ve hikayeye uygun olanı deneyimlemektir.

“Metod”da “**topl u oyunculuk**” (ensemble acting) ya da Stanislavski’deki ifade biçimiyle; duygu düşünce alış-verişi/paylaşım, bir sahnede oyuncular arası yakın iletişimi teşvik eder. Bu da doğru, birleşik topl u oyunculuk performansları için oyuncuları bir araya getirir. Bu amaç için geliştirilen bazı oyunculuk egzersizleri ayna, hayali eşyaların grupça kullanılışı, grup hareket egzersizleri ve doğaçlamalardır. Topl u oyunculuk bütün rol alan üyelerin sadece sürekli iyi oyunculuğundan çok daha fazlasıdır. Genellikle sahnedeki herkesin mutlaka aynı tarzda oynamasını vurgular ve topl u grup sahneleri talep eder.

Maddelerin kullanımının hem sembolik değeri hem de gerçek, maddesel dünyanın hatırlatıcılığı açısından üzerinde durulan bir başka Metod ilkesi de, “**eşyaların kullanılması**” (use of objects) ya da Stanislavski’deki karşılığıyla dikkat odaklaması/‘kalabalıkta yalnızlık’ Strasberg’teki ‘özel an’ dır.

Buraya kadar yapılan okumalardan aktarılanlar ve çıkarımlarımıza bağılı olarak Stanislavski Sistemi’nin bütün bir süreç olarak algılanabildiğı, süreci pekiştiren ve sonuca ulaştıran uygulamalarıyla kendi içinde tutarlı bir yapısı olduğı rahatlıkla söylenebilir. Stanislavski Sistemi’nin ‘ben’ hali/durumu olarak anlattığı ‘ben’ liğın rol yaşantısı ile özdeşleştirilmesi ya da oyuncunun canlandıracağı rolün yaşamının kendi kişisel yaşamı ile bütünleştirmesi hem Stanislavski’nin kendisinin üzerinde en çok durduğı hem de Sistemi’nin en belirgin özelliğidir. Stanislavski’nin öğretileriyle oyunculuk eğitimi alan ve daha sonra kendi Metod’unu “Sistem” üzerine kurarak geliştiren Strasberg, Metod’u anlatan bütün kaynaklarda yer alan bilgilere göre bir bütün ve süreç olarak kabul edilen “Sistem”in ara aşamalarını ya da ‘Eylemin Öğeleri’ başlığı altında daha önce anlatılan öğeleri (ve öğelerin kavramsal içeriğini) dahil etmeden, sadece “Sistem”deki “sihirli eğer” yerine, yerine geçme (substitution)/güya (as if), “dikkat odaklanması” yerine, özel an ve duygusal bellek - coşku belleğı (emotional/affective memory) kavramlarını Metod’un merkezine alarak bunları temel ilkeler kabul etmiştir. Bunlar arasında da özellikle coşku belleğı

ya da etkin hafıza kullanımı Strasberg'in en çok üzerinde yoğunlaştığı alan olmuştur.

Strasberg çalışmalarında, Richard Boleslavsky ve Maria Ouspenskaya'dan aldığı eğitim ve daha sonra kendi verdiği oyunculuk eğitimlerinde izlediği Vakhtangov'un kitabından etkilenerek, oyuncunun canlandıracağı karakterin mizacını değil, kendi mizacını yaşamasının esas olduğu ve harekete tasarlanan bir imajdan değil, oyuncunun kendisinden başlaması esasına dayanan Vakhtangov'un görüşünü benimsemiştir. Yine aynı görüş doğrultusunda, "Karakterin davrandığı gibi davranmam için kendimi nasıl motive ederim ya da beni bunu yapmam için ne motive etmeli? Sorusundan hareketle "sihirli eğer"in yapısını değiştirmiştir. Stanislavski, oyuncuların kendilerini oyundaki yaşama dahil etmelerine yardımcı olması için oyunun, karakterin verilmiş şartlarını kullanırken, Strasberg, Vakhtangov'un izinde giderek, oyuncuların bireysel düşünce süreçleriyle ilgilenmiştir. Oyuncuların sahnedeki varlıklarını haklı çıkarmak zorunda olduğu varsayımına dayanarak, oyuncuların bir oyunun verilen şartlarının dışındaki deneyimlerden faydalanabileceklerine inanmıştır. Oysa Stanislavski, oyuncuya rolün yaşantısı içine iyice girmiş bir 'ben' hali/durumuna geçmelerini önermiştir. Dolayısıyla, Strasberg tarafından bir rolün özelliklerini analiz etme ve role çalışmada Stanislavski'nin üzerinde durduğu verili durumlar pek dikkate alınmamıştır.

Strasberg, oyuncunun canlandıracağı bir role gerçeklik kazandırabilmesi için kendi kişisel anılarından ya da imgesel anılarından yola çıkması gerektiğini savunur. Bunun için de oyuncuya, rolüne çalışmadan coşku uyandırma ya da etkin hafıza kullanımı çalışmaları yaptırır. Strasberg'e göre, bu şekilde bir çalışma sonucunda oyuncuda gereken duygu kendiliğinden doğacaktır.

Görülüyor ki "Sistem", eğitimi veren eğiticiler ve bu eğitimi alanlar tarafından bir filtre işlemi görmüş ve bu süreçte bakış açıları farklılaşmıştır.

Ancak sinema oyunculuğu söz konusu olduğunda, bir filmin yapım-yönetim sürecinin doğası gereği senaryoda yazıldığı sıraya aynen uyulmadan, birinden bağımsız planların/sahnelerinin peşpeşe çekilebilmesi nedeniyle, yani sinemanın ve dolayısıyla sinema oyunculuğunun kurgusal yapısı, gerçekleştirilme aşamaları tiyatro oyunculuğundan farklı olduğundan Strasberg'in "Metot" oyunculuğu anlayışının bu parçasal yapıya uygun yaklaşımı sinema için onaylanabilir bir durumu sergilemektedir. Ayrıca, günümüze kadar Amerika'da ve dünyanın pek çok yerinde uygulanan ve temeli Stanislavski'ye dayanan "Metot" oyunculuğunun akademik düzeyde eğitim kurumlarında, oyunculuk enstitülerinde hala devam ediyor olması ve kurulduğu yıllardan başlayarak beyaz perdede çok sayıda oyuncunun "Metot" oyunculuğu eğitiminden geçip başarı kazanarak oyunculuk sanatında belli bir ün kazanması da bunun ayrı bir kanıtıdır.

2. BÖLÜM

SİSTEM VE METOT OYUNCULUĞU AÇISINDAN OYUNCULUK ÇÖZÜMLEMESİ: 1960 – 1970

Filmlerin çözümlenmesinde, önce her filmin özeti, ardından belirlenen sahnelerin içeriği ve sinemasal/görsel sunumu hakkında bilgi, sonra “oyunculuğun doğası” modelinin beş maddesine göre sinema oyunculuğu çözümlenmeye çalışılmıştır. Stanislavski Sistemi’nde yöntemi oluşturan ‘Eylemin Öğeleri’ gibi, modeli oluşturan maddeler de birbirlerini içeren organik bir yapıda olduklarından birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmamıştır. Ayrıca çözümlenmede, ana karakterleri oynayan oyuncuların kendi adları yerine - her defasında ad, soy ad tekrarı ya da sadece adının tek başına kullanılmasının doğru olmayacağı düşünüülerek - filmde canlandırdıkları karakterlerin isimleri kullanılmıştır.

2. 1. *Akasyalar Açarken*

Yönetmen : Memduh Ün

Oyuncular : **Göksel Arsoy, Filiz Akın**, Gülistan Güzey, Suna Pekuysal, Agâh Hün, Salih Tozan

Senaryo : Sadık Şendil, Bülent Oran

Görüntü Yönetmeni : Memduh Yükman, Ali Uğur

Müzik ve Beste : Yesâri Asım Arsoy

Yapım Yılı ve süresi : 1962 – 81 dakika (01:21: 48)

Göksel Film - Siyah-Beyaz

2. 1. 1. **Filmin Özeti**

Yüksel (Göksel Arsoy), ilaç fabrikasında çalışan genç, yakışıklı bir kimyagerdir. Film, Yüksel’in çalıştığı yerin bahçesinde, çalışanlardan

kurulmuş kadın ve erkek takımlar arasında yapılan voleybol maçı görüntüleriyle başlar. Yüksel ile aynı yerde çalışan bayanlar onu çok beğenmekte, ancak onun kendilerine ilgi göstermediğini düşünmektedirler. Maç bitiminde laboratuara dönen Yüksel, üzerinde çalıştığı formül için yaptığı bir deney sırasında çıkan patlamada yaralanır ve hastaneye kaldırılır. Uzun bir ameliyattan sonra, göz sinirlerinin zedelendiği ve bir daha görmeyeceğini ameliyatını yapan ünlü cerrah Dr. Agah'ın eşi ve Lale (Gülistan Güzey) hemşireden öğrenir. Durumunu öğrenen Yüksel, başlangıçta cesaretli görünerek bu durumundan etkilenmeyeceğini ifade etse de, zaman içine kör bir insan olarak yaşamını, geçimini nasıl sürdüreceği konusunda endişelenir, umutsuzluğa kapılır. Lale hemşire kim olduğunu açıklamadan hemşireliğin dışında Yüksel ile ilgilenmekte, karanlık bir dünyada da olsa, yaşaması gerektiği konusunda ona umut vermeye çalışmaktadır.

Lale hemşire, hastanede hastalar tarafından çok sevilmekte, “hastane meleği” adı ile anılmaktadır. Lale, hastalara ümit veren, şevkatli, merhametli, yardım sever ve bu işi gönüllü olarak yapan bir kadındır. Lale eşini çok sevmektedir, ancak yedi yıllık evliliği boyunca eşinin ilgisizliği, işine evinden ve eşinden daha çok vakit ayırması nedeniyle hep sabretmiş, eşine daha yakın olabilmek için gönüllü hemşireliği seçmiştir. Evliliğine ilişkin sıkıntılarını, ilk kez kız kardeşi Filiz’le (Filiz Akın) bir akşam doğum günü kutlaması için (Lale’nin doğum gününü unutup eve çok geç gelen) eşini beklerken paylaşır. Filiz, ablasının bu durumuna üzüldü ve eniştesine de ablasını çok ihmal ettiği için kızar. Filiz, heykeltıraş olmak üzere sanat eğitimi almaktadır, samimi arkadaşı Suna ile birlikte İtalya’dan bir heykel bursu kazanarak Roma’ya giderler.

Yüksel’in kendisiyle ilgilenen laboratuarda birlikte çalıştıkları laborant Salih ustadan başka kimsesi yoktur. İlk ameliyatın üzerinden kırk üç gün geçmiştir. Ancak Laborant Salih usta, Yüksel’in hastane masraflarını karşılamak için çalıştığı yerden tazminat almakta zorlukla karşılaşmaktadır. Bu arada Yüksel, ikinci bir ameliyata alınır, sonuç yine başarısızdır. Bu

sonuca, Yüksel kadar Lale de çok üzgündür. Lale'nin üzüntüsünü belli eden davranışları, ağlamaları, adının “hastane meleği” yerine “Yüksel beyin meleği” olarak çıkan dedikodular eşi Dr. Agah'ın dikkatini çeker ve Lale'yi uyarır.

Bir gün, hastane bahçesinde hastaların düzenledikleri bir eğlencede, Yüksel de “hastane meleği” için bestelediği “Merhametin Elleri” adlı parçayı kemanıyla çalacağını söyler. Yüksel keman çalmaya başlayınca çevredeki herkes çok duygulanır, göz yaşı dökmeye başlar. Lale hemşire de, duygulanır ve orayı terk etmek ister, ancak o sırada bir şeyler çarparak ses çıkarır. Yüksel bundan rahatsız olarak çalmayı durdurur. Giderken ses çıkaranın Lale olduğunu öğrenince, daha çok umutsuzluğa kapılır. Yüksel de orayı terk etmek isterken aynı yere o da düşer. Lale kolundan tutup kaldırırken Lale'yi başka bir hemşire sanarak ona, Lale'nin gitmesine üzüldüğünü anlatır. Bir süre hastane bahçesinde yalnız kaldıklarında, Lale ve Yüksel birbirlerini sevdiklerini açıkça itiraf ederler. Bu sırada, bahçede eşini arayan Dr. Agah bu konuşmalara tanık olur, çok şaşırır ve üzülür. Evde karısı ile tartışır ve Lale açıkça onu sevdiğini, ayrılmak istediğini ifade eder. Dr. Agah, bu sonuca üzüntüyle karşılar. Bu arada bir süredir ödenmeyen Yüksel'in hastane masraflarını Lale bazı şahsi eşyalarını, mücevherlerini satarak gizlice karşılar.

Yüksel üçüncü ve son bir ameliyata daha alınacaktır. Ancak ameliyat günü Dr. Agah çok gergindir ve bu yüzden sürekli elleri titremektedir. Göz ameliyatı yapacaktır ve titremeyi gidermek için o güne kadar hiç yapmadığı şekilde alkol alarak kendisini yatıştırmaya çalışır. Ameliyat öncesi Yüksel ile yaptıkları kısa sohbette bu ameliyatın Yüksel için öncekilerden daha fazla önemli olduğunu, çünkü sevdiği kadını görmek istediğini öğrenir. Dr. Agah'ın tekrar elleri titremeye, Yüksel'in ameliyat öncesi söylediği son sözler kulaklarında çınlamaya başlar ve ameliyata bir türlü başlayamaz, yapamayacağını anlar ve ameliyathaneyi terk eder. Bunun üzerine Lale, kocası Dr. Agah'ı kıskandığı için onu ameliyat etmemekle suçlar, ancak Dr.

Agah, titreyen ellerle göz sinirlerini ameliyat etmenin çok riskli olduğunu, Yüksel'in kendisine hekim olarak çok güvendiğini ve onun bu güvenini sarsmak istenmediğini, üstelik Yüksel'in onların evliliklerinin bitmesine sebep olduğundan, haberi bile olmadığını söyler. Bu ameliyatı yapacak tek doktor kendisinin olduğunu söyleyen Lale'ye İtalya'da yanında ihtisas yaptığı hocasına mektup yazarak, Yüksel'in orada ameliyat olmasını sağlayacağına söz verir. Lale hem eşinden ayrılır hem de İtalya yolculuğu için gereken parayı sağlamak için bu kez evini düşük bir fiyata satar, bankadaki parasını çeker ve yine Yüksel'den habersiz, sadece Salih usta ile paylaşarak ona destek olur. Yüksel Lale'den ayrılmamak için İtalya'ya gitmek istememektedir. Lale vedalaşmak üzere Yüksel'in yanına gelir ve artık bu ilişkiyi bitirmeleri gerektiğini söyler. Yüksel önce inanmaz, kabul etmek istemez, ayrılırlar. Lale üzgündür, Yüksel'i iki ay için İtalya'ya göz ameliyatı olmak üzere yolcu eder.

Bu arada Suna ve Filiz de Roma'da güzel vakit geçirmektedirler. Bir gün bir restoranda yemek yerken ufak bir çarpışma sonucu, Yüksel ile tanışır. Yüksel başarılı bir tedavi geçirmiştir, mutludur. Üçü birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Yüksel kısa sürede Filiz'le yakın bir arkadaşlık kurar. Baş başa kaldıkları vakitlerde birbirlerine karşı olan ilgilerini ifade ederler. Zaman zaman Yüksel İstanbul'da tedavisi sırasında bir hemşireye olan duygusal bağını dile getirir. Filiz, (ablası olduğunu bilmediği) bu kadından rahatsız olmaktadır. Giderek bu ilişki ciddi bir aşka dönüşmüştür. Daha çok başa baş kalırlar ve Yüksel bu ilişkiyi resmileştirmek üzere bir gün Filiz'e nişan yüzüklerini hediye eder.

İstanbul'a dönme vakti gelmiştir, ikisi de çok heyecanlıdır. Filiz İstanbul'a döner dönmez ilk iş olarak ablasıyla Yüksel'i nişanlısı ve müstakbel damat olarak tanıştırır. Lale, Yüksel'i gördüğünde çok kötü olur, ancak Yüksel onu tanımaz bile, Filiz ise olanlardan habersiz sadece evleneceği erkeği ablasıyla tanıştırmamanın heyecanını yaşamaktadır. Yüksel, Sadık ustayı da yanına alarak Lale ve Filiz'in yaşadığı eve nişanı kutlamak için bir akşam yemeğinde bir araya gelirler. O akşam Sadık usta Lale ile karşılaşınca, bu

sırrı hala sakladığını anlar. Lale hiçbir şeyi açıklamamaya, kararlıdır, her şeyi sadece ikisinin bildiği sırları sessizce tekrar paylaşırlar. Yüksel bu sırlara ilişkin bilgiyi ilginç bir tesadüfle yolda yürürken çarpıştığı bir hastane arkadaşından kısaca öğrenir ve olanlara inanamaz. Sadık ustadan bu bilgilerin doğruluğunu öğrenince, bu yükün altında kalamayacağını, maddi ve manevi borcunu ödemek durumunda olduğunu söyler. Daha sonra Filiz'e bildiği her şeyi anlatır. Filiz kahrolur, bütün ümitleri bir anda yok olmuştur, kabullenemez. Ölmek ister, ablasının yeniden elde edeceği mutluluğu engellemek için vazgeçer. Bu arada Yüksel, bildiklerini Lale ile paylaşmaya, ona döndüğünü, ve onunla evlenmek istediğini söylemeye Lale'nin yanına gider. Aralarında gergin ama, tutkulu, özlem dolu bir konuşma geçer. Yüksel, Lale'ye hazırlanmasını, bir saat sonra onu almaya geleceğini söyleyerek evden ayrılır. Lale, kardeşinin mutluluğunu düşünerek intihar etmeye karar verir ve masanın üzerine küçük bir not bırakarak, evden çıkar. Lale'yi almaya eve gelen Yüksel notu görür evden dışarıya fırlar ve kapıda Filiz'le karşılaşır. Birlikte Lale'yi bulmak üzere peşinden koşarlar, fakat yetişemezler. Lale kendisini tepedeki kayalıklardan atmıştır. Yüksel ve Filiz birlikte acılarını paylaşırcasına ağaçlı yol boyunca sarılmış kameraya doğru yürürler. Film, havuzda yüzen iki beyaz kuğunun boyunlarıyla oluşturduğu kalp görüntüsüyle son bulur.

2. 1. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre Akasyalar Açarken Filminde Oyunculuk Çözülmesi

1. İlk Tanışma Sahnesi: Roma’da Bir Restoran / Filmin 47:10 - 50:05 Dakikaları Arası

Bu sahnede, Filiz ve Suna bir masada karşılıklı oturmaktadırlar (ikili genel çekim). Yüksel ise, Filiz'in arka sol çaprazına (soluna doğru arkasına biraz dönünce görebilecek şekilde) ve Suna'nın ise, karşısına ve sağ çaprazına gelen bir masaya oturur. Yüksel daha sonra tanışmak üzere

yerinden kalkıp Filiz'in sol yanındaki boş sandalyeye oturur. Filiz ve Suna'nın karşılıklı konuşmaları sırasında birbirlerini dinlemeleri amorslu ikili göğüs-omuz çekimleri, Yüksel'in olduğu çekimlerde ise üçlü toplu çekimler kullanılmıştır.

Filiz Akın'ın (Filiz'in) Oyunculuğu: Filiz, 20-25 yaşlarında, sarışın, orta boylu, düzgün bir fiziğe sahip, eğitilmiş, iyi huylu, sakın ve bekar bir genç kızdır.

Fiziksel olarak özgür olduğu görülmektedir. Masada oturduğu rahat, özgür ve kontrollüdür. O andaki duruma uygun, rolün gerektirdiği amaçlı bir duruş sergilemektedir.

Filiz, bu sahnede önündeki tabaktan yemeğini yemekte, bir yandan da arkadaşı Suna'nın söylediklerini dinlemektedir. Arkadaşının sözlerine verdiği cevaplarla ve tamamlayıcı yüz mimikleriyle yemek eylemini sürdürüyor olması, dikkatini, ilgisini oynadığı sahneye yoğunlaştırdığını göstermektedir. Suna'nın koluna Yüksel çarptıktan sonra onun hakkında yaptığı yer yer kızgın ve esprili konuşmaları Filiz'in dinlediği açı, aynı zamanda Suna'nın amorsundan Filiz'in görüntülendiği yakın çekim (göğüs çekimi) ölçeğidir. Bu görüş açısı, Suna'nın Yüksel'i de gördüğü açıdır. Suna'nın Yüksel hakkında söylediği sözler üzerine üst üste iki kez Filiz'in Yüksel'e dönüp baktığı açı ise Yüksel'in onlara baktığı açıdır ve bu çekim ölçeği, aynı zamanda Filiz'in yakın çekimde (omuz çekimi) verildiği bir diğer açıdır. Filiz, her iki çekim ölçeğinde de görsel düzenleme bakımından çerçevenin sağındadır. Birincisinde (Suna'nın bakış açısından), Suna solda, kameraya arkası dönük ve kapladığı alan küçük, Filiz ise sağda, kameraya dönük-cepheden ve daha büyük yer kaplamaktadır. İkinci bakış açısında (Yüksel'in onları gördüğü bakış açısı) Filiz, kameraya daha yakın oturtulduğu için, ön planda ve yüz ifadesi oran olarak daha büyük görünmektedir. Bu şekilde yapılan bir görüntü düzenlemesi, Filiz'i karakter olarak öncelikli, daha önemli kılmakla beraber Filiz'in Yüksel'e olan ilgisini görsel olarak tamamlayıcı anlamdadır. Suna'nın

Yüksel hakkındaki her olumsuz görüşünü bir tepkiyle karşılayan ve tersine, Yüksel'in aşık olunacak, efendi birisi olduğunu ifade ettiği sırada Filiz'i yakın çekimde (göğüs çekimi) veren kamera, sağa doğru çevrinerek hakkında konuşulan kişi olarak görüntüye Yüksel'i dahil eder. Çevrinme tamamlandığında, artık çerçevede Yüksel tek görüntülenmektedir. O, Filiz'in önemseydiği, değer verdiği, beğendiği birisidir. Aynı bakış açısından ve diğer görsel düzenlemeleri tamamlayan güçlü bir çerçeve daha vardır. Kamera bu kez biraz daha sağa kayarak Yüksel'i de görüntüye dahil eden bir çerçeve görüntülemektedir. Bu çerçeve, orta plan denilebilecek üçlü bir toplu çekim ölçeğidir (48:50 - 49:00 yaklaşık on saniye). Üç oyuncunun da yerleştirilme planları karakterler arasında anlamlı bir ilişki kurmaya yönelik, psikolojik ve dramatik bilgiler vermektedir. Söz konusu çerçevede gerçekleştirilen görsel hiyerarşi şöyledir; Çerçevenin en sağında, derinlik olarak sağ çapraz arkada planda Yüksel, en solda arkası kameraya dönük ve sadece omzunun sağı görünen Suna ve altın oran bakımından çerçevenin en etkin noktalarında, kameraya dönük (tam karşıdan-cepheden) ve çerçevede diğer iki oyuncudan daha büyük yer kaplayan ise, Filiz'dir. Böylece bu düzenlemede, Yüksel biraz geri planda görünmesine karşın, Her iki karakterin de başrolde oynamaları nedeniyle aşk hikayesinin iki arasında geçeceği tahmin edilmesine karşın, çerçevede kameraya dönük ve görsel bakımdan dikkat çeken noktalara yerleştirilmiş olmaları seyirciye Filiz ve hikayenin geleceğine ilişkin ip uçları vermektedir.

Filiz'in Suna'yı hıçkırık tuttuğunda, onun davranışlarını diyalogsuz, ancak oyununu sürdüren sözsüz ifadelerle sürdürmesi, o andaki duygu ve düşüncelerini (belki de senaryoda olmayan) gerçekleştirdiği bu davranışlarıyla rolüne perspektif ve hareket duygusu vermesini sağlamıştır. Böylece rolünün yaşantısını doğru oluşturmada imgelem yoluyla doğal bir oyunculuk sergilemiştir.

Yüksel'in oturduğu masadan kalkıp tanışmak üzere onların masasına oturduğu andan itibaren Filiz, dikkatle ve sakın bir tavırla masalarına oturan

Yüksel'i dinler, yaptığı espiriye mahcup (Yüksel ile tanışmadan önce onun hakkında konuştuklarını duyduğu için) güler. Bu sırada tüm ilgisi Yüksel'in konuşmalarına odaklanmıştır.

Sahne boyunca Filiz'in eylemlerinin anlaşılabilirliğinin ve mantığının, hem Suna'nın tüm konuşmalarına jest ve mimiklerine karşı (özellikle hıçkırık tutmasında, yemesini bırakıp bütününü onu izleyerek oyuna katılması ve Yüksel'in tavana bakması önerisi üzerine bu imgeleme onun da katılması) hem de sahnenin Yüksel ile olan bölümlerindeki duygu düşünce paylaşımı sayesinde gerçekleştiği söylenebilir.

Filiz, anlaşıldığı kadarı ile ekonomik gelir düzeyi iyi olan görgülü bir ailenin kızıdır. İstanbul'da ve yurt dışında sürdürdüğü eğitim imkanı ve yaşam koşulları da bunu göstermektedir. Bu sahnede, yaşına ve içinde bulunduğu koşullara uygun giyinmiştir. Olayların geçtiği yıl tam olarak belli olmasa da, günün modasını yansıtan düzgün ve sade giysilerle, bulunduğu mekan ya da duruma uygun davranışlar içindedir.

Bu sahnede oyunun gerçekliğini, inandırıcılığını seyirci açısından zedeleyen saç biçimi, ses ve mekan kullanımı ile ilgili saptamalar söz konusudur: Filiz'in bu sahnenin en başındaki görüntülerinde (47:10 - 47:31 arası) saçları oldukça doğal bir görünümündedir. Bu çekimden hemen sonra gelen arkalarında oturan adama baktığı (Yüksel gelmeden önce arkalarında oturan bir adamın yemek yemesine bakar) sahneden itibaren diğer çekimlerde saçının yeniden şekillendirilmiş ve daha kabarık olduğu dikkati çekmektedir. Benzer biçimde yine bu sahnenin başındaki ikili çekimde Filiz ve Suna'nın arasında kalan fon ekoseli bir kumaş dokusu iken, aynı sahnenin devam eden çekimlerinde Filiz ve Suna'nın ikili çekimle verildikleri diğer çekimlerde fonun değiştiği, aynı yerde bir tablonun asılı olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, sinemaya ilişkin sıkça rastlanılan bir durumdur. Sinema dilinin doğasından kaynaklanan ve sahnelerin parçalar halinde çekilmesinden kaynaklanan bu durum, oyuncuların görüldüğü bu ilk çekim ile sonraki

çekimler arasında zaman farkı yaşandığının belirgin bir göstergesidir. Benzer sorunları en aza indirmeye ya da yok etmeye yönelik olarak, filmin çekimleri sırasında devamlılık yazmanı (script girl/continuty girl) ya da yönetmen asistanı tarafından tutulması gereken devamlılık notları, bu anlamda önemli bilgilerdir ve bu tür aksaklıkların yaşanmaması için dikkatle tutulurlar. Zaman zaman bu çalışma biçimi sahne ya da set fotoğraflarıyla da desteklenmektedir. Hatta yapımın bütçesi elverdiği ölçüde, ayrı bir video kameranın film kamerasıyla aynı açıdan çekimler yapılması, yapılan işin sık sık kontrolünü sağlayacağından hem devam eden çekimler için yol gösterici hem oyuncuların aksiyonunu belirlemede yardımcı, hem de kurgu için sağlıklı bir ön çalışma olanağı vermektedir. Böylece, sinema için bir avantaj sağlayan bu tür bir çalışma olanağı, görüntülerin çok kısa olması ve normal koşullarda tüm ayrıntıların ilk izlenmede yakalanması ile yapım ilerledikçe telafisi zor durumların yaşanması da önlenmiş olmaktadır. Esslin'in (1996: 51) belirttiği gibi sinemada, tek bir sahne için yapılan sayısız çekimin içinden en iyisi seçilse de, böylesine istenmeyen öğelere rastlanabilmektedir.

Bu sahnede, yine Filiz ve Suna'nın ilk görüldüğü ikili genel çekimde Suna Filiz'e makarna servisi yaparken Filiz'in dudaklarının kımıldadığı ve bir şeyler söylediği (47:17 – 47:20) anlaşılmakta, ancak hiçbir diyalog işitilmemektedir. Bu da, o dönemde çekilen filmlerin sessiz çekilmesi ve dublajın sonradan yapılması nedeniyle (Her ne kadar senaryoya bağlı da konuşulsa da zaman zaman doğaçlama ya da sahnenin gerektirdiği bir oyun / sözün etkili olduğu durumlarda yakalanamayan sesler, diyaloglar dublaj sırasında tekrar yerine konulması zor öğeler olmaktadır.), üstelik oyuncunun kendi kendisini değil de, bir başkasının onu seslendirdiği durumlarda bu yapaylık daha da artmaktadır.

Göksel Arsoy'un (Yüksel) oyunculuğu: Yüksel, 25-30 yaşlarında, sarışın, uzun boylu, yakışıklı, düzgün görünümlü, eğitilmiş bekar bir gençtir.

Fiziksel olarak oldukça rahat, kendinden emin, görgülü bir beyefendi davranışı içindedir. Beden dili, mimikleri rolünün gerçekliğine uygun bir doğallıktadır.

Yüksel, restorana ilk girişinde – Suna'nın koluna çarptığı için özür dilediği an – Filiz'in bakış açısından (alt açı) yakın çekimde görüntülenmektedir. Yüksel'in bu yakın çekim görüntüsü, Filiz'in onu yüceltmesi, beğenmesi ve ilerleyen sahnelerle ilişkin seyirciye sezgisel bilgiler vermektedir.

Yüksel, bu sahnedeki yoğunlaşmış bir dikkati sayesinde, tüm fiziksel eylemleri tam ve doğru uygulamaktadır. Filiz'in arkadaşı Suna'nın koluna çarpar çarpmaz nazikçe özür diler ve bir masaya oturur. Siparişini alan garsona da nazikçe ne istediğini söyler. Yemeği geldiğinde de kurallara uygun bir biçimde yemeğini yemeye başlar. Bir yandan da kendisinin Türk olmadığını sanarak hakkında konuşan Suna'nın komik tavırlarıyla Filiz'in Suna'ya tepkilerini duymakta ve bütün konuşulanlara yüz ifadesiyle tepkiler vermektedir. Yüksel'in sözsüz ifade ettiği bu duygu ve düşüncelerin, rolüne uygun eylemlerin, iç yaşamını dolayısıyla rolünün gerçekliğini çıkarmasına, doğal oyunculuk sergilemesine yardım ettiği düşünülmektedir. Yüksel'in bu oyunculuğu, filmde Suna'nın bakış açısından ve üçünün de görüntülendiği bir çerçevede (48:50 – 49:00 arası yaklaşık on saniye görüntüde kalkan bir görüş açısı) verilmektedir. Bu açı, hem oturan üç karakterin arasındaki uzaklığı - birbirlerini cepheden ve hafif çapraz bir açıdan - göstermesi ve karakterleri anlamlı bir gruptandırma içinde vermesi hem de çerçevenin sağına Yüksel'in yerleştirilerek seyircinin ve ona sözleriyle sataşan Suna'nın bakışından dikkatin Yüksel üzerine odaklanması görsel bakımdan doğru biçimde sağlanmıştır. Ayrıca, bu sahnenin içeriğini sinema dili bakımından tamamlayan, Yüksel'in yakın çekimlerinin verildiği ara planlar (Suna'nın iyice sağından) Yüksel'i daha cepheden gösteren ve yüz ifadesini, sözsüz oynadığı oyunculuğunu seyirciye daha iyi veren bir açıdandır. Eslin 'in (1996: 54) ifadesiyle, yakın çekimler oyuncunun seyircinin yakınına getirilmesi,

sinema aracılığıyla sağlanan gösterge sistemleriyle verilen bilgiyi ve anlamı büyük ölçüde arttırmakta, söz ögesinin önemini de o ölçüde azaltmaktadır.

Yemek sırasında Suna'yı hıçkırık tutması üzerine Yüksel, aynı yakın çekim ölçeğinde Türkçe konuşarak onlara cevap verir. Türklere özgü bir tavsiyede bulunarak onları iyice şaşırtır. Daha sonra da birden ayağa kalkıp, kendinden emin tavırlarla Suna ve Filiz'in masasına oturma eylemi sırasında Yüksel'in bu eylemini görüntüleyen (orta plan-bel çekimi ölçeğinde) kameranın oturma kadar hareketi çevrinmeyle izlemesi, seyircinin ilgisini harekete, dolayısıyla Yüksel'in bir rol karakteri olarak kişiliğine ilişkin olumlu bir izlenim sağlamanın yanı sıra, sinemada hareketli kameranın sahnenin önemini arttırması anlamında da katkı sağladığı söylenebilir.

Bu sahnenin başından, tanışmanın sonuna kadar Yüksel'in görüldüğü tüm planlarda sözlü ve sözsüz olarak iletişimini sahneyi paylaştığı diğer oyuncularla sürdürdüğü görülmektedir.

Filiz ve Suna'nı oturdukları masaya tanışmak üzere oturuşu sırasında, olgun ve nazik tavırları ile konuşmalarındaki düzgün ifadeler de jestlerini, yüz ifadesini ve sesini tamamlayıcı niteliktedir. Yüksel, düzgün fizik görünümü tamamlayacak şekilde, şık giyim tarzı, kullandığı aksesuarlar (kravat, mendil, fular, gözlük, rozet, vb.) ve saç biçimiyle tipine eğitim düzeyine dolayısıyla oynadığı rolün ortamına uygundur.

2. Roma'da tarihi mekanlarda gezi sahnesi / filmin 50:14 - 50:17 dakikaları arası

Bu sahne, kesintisiz tek çekimden oluşan bir sahnedir (yaklaşık 3 saniye) ve hiç diyalog bulunmamaktadır. Filiz ve Yüksel, tanışmanın ardından ilk kez bu sahnede iki sevgili gibi samimi görünmeleri nedeniyle bu sahneye yer verilmiştir.

Filiz ve Yüksel'in yan yana omuz çekiminde ikili olarak görüntülendikleri bu sahnede, Yüksel'in kolu Filiz'in omuzlarındadır. Mutlu, sakin bir ifade ile karşılarında duran (Filiz ve Yüksel'in ikili çekiminin hemen ardından gelen Pizza kulesi görüntüsü ve aşağıdan yukarıya doğru çevrinme / *tilt-up* seyirciye nereye baktıklarına ilişkin bilgi vermektedir.) Pizza kulesine aşağıdan yukarıya doğru baş hareketi ile bakmaktadırlar. Fonda romantik bir müzik duyulmaktadır.

Filiz ve Yüksel'in bakış yönlerine uygun olarak gerçekleştirdikleri eylemlerin mantığı anlaşılmaktadır. Bedensel duruşları, baş ve göz hareketlerini devam eden planla uyumludur. Her ikisinin de fiziksel olarak özgür ve rahat oldukları gözlenmektedir. Sahneye ve birbirlerine yoğunlaşmış dikkatleri sayesinde, inceler bir gözle ve dikkatle baktıkları yere (Pizza kulesi) odaklanmış görünmektedirler. Yaptıkları eylemlerin gerçekliğine inanarak canlandırdıkları karakterlerin gerçekliğini yaşamayı kabul ettikleri gözlenmektedir. Sinema dili açısından bakıldığında, Filiz ve Yüksel'in gerçekte söz konusu tarihi mekanda o anda olmadıkları ya da olsalar bile mesafenin bize aktarıldığı yakınlıkta olmadığı ve bu çekimlerin çok farklı zamanlarda gerçekleştirilmiş olabileceği düşünüldüğünde; çok kısa süren bu yakın plan görüntülerinde nereye ve nasıl baktıklarına ilişkin bilginin hem oyunculuk hem de sinemasal anlamda, anlaşılır olduğu görülmektedir. Buna göre, bulundukları ortamın gerçeğini aktarmalarına bağlı olarak imgelem yaptıkları da anlaşılmaktadır. Aralarında karşılıklı sözlü bir diyalog olmamakla beraber, beden diliyle duygu-düşünce alış verişini sürdürdükleri ve bu paylaşımı birlikte kesintisiz yaşadıkları gözlenmektedir.

Filiz ve Yüksel'in üzerindeki giysilerin, sahnenin gerçekliğine uygun giysiler olduğu görülmektedir. Filiz'in üzerinde spor çizgili bir bluz , Yüksel'in üzerinde ise, spor bir gömlek ve omzunda bir süveter bulunmaktadır.

3. Aşk çeşmesi önüne dilek tutup para atma sahnesi / filmin 50:49 – 51:00 dakikalar arası

Bu sahnede Filiz ve Yüksel, sadece iki kez çok kısa, yakın çekimde görünürler. Neşeli, sevimli, rahat ve spor giysiler içindedirler. Beraber olmaktan duydukları mutluluk yüz ifadelerine de yansımıştır. İçlerinden dilek tutup havuza para atarlar. Para attıktan sonra, mutlu ifadelerle birbirlerine bakarlar. Yüksel yine elini Filiz'in omzuna atar ve çerçeveden çıkarlar. Bu sahnede de diyalog yoktur, fonda ritmik, eğlenceli sahneye uygun bir müzik vardır.

Filiz ve Yüksel, kendilerini rahat bırakmaları ve yeteneklerini kontrol edebilecek duruma getirmeleri nedeniyle, duygularının anlatımında içsel coşku yaşantısını engelleyici sonuçlar doğmadığı gözlenmektedir. Böylece içinde bulundukları ortamın, rolün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağladıkları ve kendilerini uygun duruma getirdikleri anlaşılmaktadır. Dilek dilemek üzere ellerinde bulunan paralara ve birbirlerine bakarken her ikisinin de dikkat gerginliği olmadığı görülmektedir. Bu bakımdan hem simgesel hem de gerçek, maddesel dünyaya ilişkin hatırlatıcılığı bakımından ellerindeki paralara dikkatlerini bütünüyle yöneltmiş görünmektedirler. Bu eylemi yaparken yaptığı şeye inanarak ve hissederek yaptığı gözlenen Filiz ve onun ilgi ile izleyen Yüksel'in zihin ve beden uyumu sayesinde inandıkları bir eylemi yerine getirirken duygusal bellek / coşku bellekleri devreye girerek gerekli duyguyu harekete geçirmiştir. Böylece, canlandırdıkları rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamış görünmektedirler. Ayrıca içlerinden geçirdikleri dileklerine ilişkin yüzlerindeki ifade onların imgelem/alt-metin çalışması yaptıklarını da göstermektedir. Paraları atma eylemi süresince birbirleriyle bedensel hareketler ya da gözlerle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmektedirler.

4. Roma'da kent merkezinde gezi sahnesi / filmin 51:14 – 51:22 dakikası

Bu sahnede de sadece iki kez çok kısa yakın çekimde görüntülenirler. Oldukça neşeli, mutlu, rahat görünmektedirler. Aralarında bir şeyler konuşmakta ve gördükleri yeri göstermektedirler, ancak söz konusu bu diyalog duyulmamaktadır. Üzerlerinde daha önceki gezi sahnelerinde olduğu gibi spor değil, daha şık kıyafetler vardır. Kent merkezinde bir yerlerde oldukları anlaşılan bu sahnede Yüksel takım elbiselidir ve kravat, rozet, gözlük gibi aksesuarlar da taşımaktadır. Filiz ise, kolsuz açık renk sade bir elbise ile görünmektedir. Fonda bir önceki sahnede duyulan romantik müzik devam etmektedir.

Bundan önceki iki sahnede olduğu gibi bu sahnede de, ikili yakın planda konuşma ve mekana ilişkin doğal sesler duyulmadan, sadece müzik eşliğinde görüntülenen eylemlere bakıldığında; beraberliklerinde mutlu oldukları, iyi vakit geçirdikleri, neşeli halleri belirgin anlaşılmaktadır. Görsel olarak bakış yönleri ve birbirlerine gösterdikleri tarihi mekan, çerçeveleme ve bakış açısı bakımından doğru düzenlemesi olan iki yakın planda da, Filiz ve Yüksel'in duruşları amaçlıdır ve kas denetimini sağlamış oldukları gözlenmektedir. Jest ve mimikleri – yüz anlatımı ve bütünüyle beden dili olarak hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu, gövdesel anlatım yönünden yerine getirilebildikleri görülmektedir. Filiz ve Yüksel'in gerçekleştirdikleri fiziksel eylemleri, hayal güçlerini kullanarak iyi odaklanabildikleri ya da konsantre oldukları düşünülmektedir. Buna bağlı olarak, bedensel dikkatlerini de iyi korudukları gözlenmektedir. Bu da, Filiz ve Yüksel'in gerçekleştirdikleri bu eylemlerine inanarak yerine getirdiklerini ve bu sırada organik sürecin yapısına uygun olarak duygusal bellek/coşku belleklerinin devreye girerek gerekli duyguyu harekete geçirdiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, baktıkları yer ya da şey, bakışıp gülmeleri gibi sözsüz eylemlerle gerçekleştirdikleri ifadelerin mantıklı ve anlaşılır olması, Filiz ve Yüksel'in imgelem çalışmasında başarılı olduklarını ve inanarak bu süreci tamamladıklarını göstermektedir. Buna göre, birbirleriyle karşılıklı söz

söyleyerek kurdukları iletişim (seyirci duymasa da konuştukları görülmektedir) dışında susmalar, bakışmalarla da duygu - düşünce paylaşımını sürdürmektedirler. Bu anlamda, Filiz ve Yüksel'in karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye uğramadan sürmektedir.

5. Piknik sahnesi – aşkın/sevginin ilan edişi ve ilk öpüşme / filmin 53:19 – 57:12 dakikalar arasında 55:30 ile 57:12 arası

Bu sahne, Filiz ve Yüksel'in ilk kez başa başa kaldıkları ve öpüştükleri sahnedir. Sahnenin başında salıncaktaki normal sıradan sohbetleri bir anda tartışmaya dönüşür. Kısa bir gerginlikten sonra bakışmalarla bir yakınlaşma olur ve öpüşürler. Sahnenin sonuna kadar süren yaklaşık bir buçuk dakikalık bu bölümde, birbirlerine sevgilerini yoğun duygularla aktarır ve üst üste öpüşürler. Sahnenin bu bölümü, kesintisiz süren ve çok yakın çekim ölçeği denilebilecek ikili bir baş çekiminde verilmektedir.

Filiz Akın'ın (Filiz) Oyunculuğu

Duruş olarak rahat, konsantrasyonu tamdır. Gözleri hafif kısık biçimde Yüksel'in gözlerine odaklanmıştır. Kısa bir süre hiç konuşmadan bakışlar ve öpüşmeye başlarlar. Birbirlerini sevdiklerini söyleyerek sarılırlar. Bu sırada Filiz içinde bulunduğu anın psikolojik yaşantısına girmiş görünmektedir. Öpüşme eyleminde, o ana kadar gösterdiği kişilik yapısına uygun sakin, yumuşak bir davranış içindedir. Yüksel'e sarılması, sokulması beden dili olarak da rolünün iç yaşantısını yansıtacak samimiyette ve içtendir. 'Sihirli eğer' ya da 'güya' ile rolüne ilişkin her durumu haklı gösteren Filiz'in burada zihin ve beden uyumu gerçekleşen bir oyun sergilediği, dolayısıyla inandığı bir eylemi yerine getirirken duygusal bellek/coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirdiği görülmektedir. Bu da, rolünün ruhça ve gövdece yaşayışını sağladığını göstergesidir. Filiz, Yüksel'in zaman zaman sözünü ettiği kadının (ablası Lale) varlığını, Yüksel'in onu da sevmiş olduğunu düşünerek aşklarına engel olacağı korkusuyla kısa bir gerginlik

yaşar. Bir an sarılmayı bırakır ve Yüksel'den bir adım uzaklaşır. Filiz ilk kez aşık olduğunu ve aşkında yanılmak istemediğini ifade ederken, sözleriyle de bu gerginliğini açıklamaktadır. Onun bu davranışı, gerçek yaşama yakınlık gösteren bir kıskançlık ve doğal bir kuşku anlamındadır. Bu sırada, endişelerini ifade ettiği sözlü ve sözsüz davranışlarında duygu-düşünce paylaşımında sürekli bir akışın sağlandığı görülmektedir. Birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında kısa susmalar, sarılmalar ya da gözlerle de paylaşımı sürdürmektedirler. Ayrıca, yakın çekimin bu sahnedeki duyguyu yoğun yansıttasındaki biçimsel fonksiyonu çok önemli, çünkü Bükler'in (1985: 36) ifadesiyle, "... sinemada gerçeği sunuş biçimi anlamı belirliyor." Bu anlamda yönetmenin görüntüleri nasıl çekeceği ya da bu görüntüleri nasıl arka arkaya getirerek bir bağ kuracağı özel bir önem taşımaktadır. Bir görüntünün kendisinde önce gelen görüntü ile kendisinden sonra gelen görüntü arasındaki ilişkisi, seyirciye gösterilen gerçeğe benzerliği oranında güçlü bir izlenim, dolayısıyla inandırıcılık sağlayacaktır.

Filiz'in bu sahnedeki elbisesi, saçları ve eşarbları bulundukları mekan ve canlandırılan rol kişisi ile uyumludur.

Göksel Arsoy'un (Yüksel) oyunculuğu

Yüksel bu sahnede, davranışları ve sözleriyle Filiz'i gerçekten sevdiğine inandırmak için çabalar göstermektedir. Filiz'in ısrarlı cümlelerine yemin ederek ve tekrar tekrar öperek yanıtlar verir. Yüksel burada sakin, gevşek, sevdiğini ve sevildiğini bilmenin verdiği huzur ve rahatlık içinde davranmaktadır. Duygularının anlatımını, içsel coşkusunu engelleyici bir gerginliği yoktur. Gerçekleştireceği eyleme ruhsal ve fiziksel olarak iyi odaklanmıştır. Bu nedenle, Filiz'e sarılmasında, öpmesinde ne aşırılık ne de yapaylık yoktur. Tersine içten, nazik ve doğal bir davranış sergilemektedir. Bu da, Yüksel'in rolünün verilmiş şartlarını göz önüne aldığını, bu yolla yaptığı şeye inanarak ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek yaptığını, dolayısıyla rolü için gerekli duygunun harekete geçtiğini göstermektedir. Bu anlamda,

oyuncunun inanarak oynadığı bir oyun, seyirci için de inandırıcı olmaktadır. Bunun yanı sıra, bu sahnede oyuncu rolünün gerçekliği için Strasberg'in üzerinde durduğu gibi oyuncu, verilmiş şartlar yerine, kendi deneyimlerinden de yararlanmış olabilir. Ayrıca öpüşme ve sevginin ilan edildiği bu bölümde diyalogun çok kısa olması, yer yer susmalar ve daha çok beden dili ile sergilenen davranışlardan (senaryoda belirtilmemiş olabileceği düşünülen) imgeleme dayalı olarak rolün doğasına ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edildiği düşünülmektedir. Yüksel'in Filiz'in sözlerine ya da susmalarına karşı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadan sürmektedir.

Bu sahnede salıncakta Filiz'in "... on gündür seni tanıdığımı göre..." (54:00) ve ilk öpüşmeden sonra "... tam üç haftadır o kadının lafını eksik etmedin ağzından ..." (56:36) demesi , film boyunca yıl, ay, gün, mevsim gibi zamana ya da takvime ilişkin hiçbir bilgi olmadığı halde, Filiz'in önceki cümlede Yüksel'i tanımasının üzerinden on gün geçtiğini belirtip sonra da 'üç hafta' ifadesini kullanması bilginin söz ile ifadesinde bir çelişkiye neden olmaktadır.

6. Bir gece kulübünde baş başa sabaha kadar romantik dans sahnesi / filmin 57:52 – 60:00 dakikalar arası

Bu sahnenin başı ve sonunda, aralarında zaman farkı olan olayların görsel olarak birbirine bağlanmasında sinemasal bir geçiş yöntemi olan kararma – açılma kullanılmıştır. Bir önceki sahnenin (ilk öpüşme) bitiminde kullanılan kararma ile geçişe uygun bir şekilde bu sahne de açılma ile başlar ve kararma ile biter.

Önce kentten çeşitli eğlence yerlerine ait görüntüler art arda görüntülenir. Daha sonra yakın çekimde ve üst açıdan iki şarap kadehi, çerçevenin dışından içeriye girer ve ortada birbirine değeri. Bu arada kamera,

geriye doğru kaydırma hareketiyle görüntüye iki kişilik bir masada oturan Filiz, Yüksel ve bulundukları yer hakkında bilgi veren hakim bir çerçeve (ikili bel çekimi) oluşturur ve kısa bir süre öylece kalır. Bu çekim ölçeği, her ikisini de dengeli eşit uzaklıkta göstererek, birbirlerine olan sevgi ve ilgileri konusunda seyirciye de otomatik, içgüdüsel, dengeli bir sevgi ya da beraberlik bilgisi vermektedir. Filiz ve Yüksel, çerçevenin önüne çerçevenin önemli bir kısmını kaplayacak şekilde, arka-geri plana ise dans eden çiftler ve keman çalanların yerleştirmesi, söz konusu mekanın dramatik anlamda bu şekilde kullanılması yoluyla seyircinin ilgisi, dikkatini nereye yöneltmesi gerektiğine ilişkin bilgiler vermektedir. Her ikisi de mutlulukları yüz ifadelerinden, birbirlerine sevgi ile bakmalarından anlaşılmaktadır. Filiz - “Bu akşam her şey çok güzel, öyle değil mi, Yüksel” der. Yüksel - “Dans edelim mi?” diye sorar. Filiz, başı ile onaylar ve el ele dansa kalkarlar.

Filiz ve Yüksel dans etmek üzere ayağa kalktıklarında, kamera bu kez ileriye kaydırmayla onları yakın çekimde (omuz çekim) verecek yakınlığa erişinceye kadar izler. Kamera, uzun bir süre bu açıdan yakın çekimde onları görüntüler. Fonda Yves Montand’ın meşhur romantik parçası bu sahne boyunca hep duyulmaktadır. Etraflarını keman çalanlar sarar. Oldukça romantik bir ortam oluşmuştur, uzun bir süre hiç konuşmadan, yanaklarını birbirlerine yaslayarak dans ederler. Görüntünün kısa bir kararmayla kapanıp, açılmasından ve açılmadan sonra ilk karede görülen, Filiz’e ait olduğu anlaşılan teki yana devrilmiş bir çift beyaz, ince topuklu yazlık kadın ayakkabısından aradan bir süre zaman geçtiği anlaşılmaktadır. Kamera, ayakkabılardan sağa doğru çevrinerek Filiz’in (çıplak, parmakları üzerinde yükselmiş) ve Yüksel’in ayaklarını, çevrinmeyi az yukarıya doğru (tilt-up) sürdürerek her ikisinin de dizinden altını (sadece iki çift ayak) gösteren bir çerçevede kalarak bir süre yavaş yavaş dans ederken görüntüler. Topuklu ayakkabı ile uzun süre dans etmekten fiziksel olarak yorulan, ancak aşklarından birbirlerini bırakmamacasına sarılarak dans eden Filiz ve Yüksel’in mutluluktan, aşk/sevgi yorgunluğundan tek bir beden olmuşçasına hiç konuşmadan (58:10 - 59:16 dakika arası) dans etmeyi sürdürmeleri ikili

yakın baş çekim ile verilmektedir. Göz kapakları artık düşmüş, kendilerinden geçmişçesine dans ederken, Filiz hafifçe başını kaldırınca Yüksel, ilk defa bu kadar çok mutlu olduğunu, bütün bir ömür boyu başa başa beraberliklerini sürdürmeyi istediğini söyler. Filiz duyduklarına inanamaz, ona göre, ilk kez rüyaları gerçek olmuştur, mutluluktan ağlamak istediğini söyler. Bu arada kamera konuşmalar başlar başlamaz yavaşça geriye doğru kaydırma ile yakın çekimden çerçevesini büyüterek onları boy çekimi ölçeğinde verene kadar kaydırmayı sürdürür. Etraflarında bir tek kemancıdan başka hiç kimse kalmamıştır. Görüntü kararır.

Bu sahne, diyalogun çok az olduğu ve başından sonuna kadar dans ile geçen ve film boyunca, Filiz ile Yüksel'in aşklarını/sevgilerini en yoğun, en romantik, en uzun ilanının yanı sıra Yüksel'in Filiz'e bir çeşit evlenme teklif ettiği sahnedir. Bu nedenle, bu sahnede, Filiz ve Yüksel'in oyunculukları bir arada çözümlenmeye çalışılacaktır. Sahnenin başından sonuna kadar Filiz ve Yüksel'in birbirlerini içerik olarak çok tamamlayıcı oldukları gözlemlenmektedir. Yüz ifadeleri, jestleri, birbirlerinin gözlerinin içine uzun uzun bakmaları, Esslin'in (1996: 54) belirttiği gibi, söz ya da tasarım öğelerine oranla çözümlleme bakımından çok daha sezgisel ve ruhsaldır. Bu açıdan bakıldığında bu sahnede, Filiz ve Yüksel'in gövdesel duruşları son derece rahat ve hayatlarından memnun bir görünümüdür. Birbirlerinin varlığının kendilerini tamamlayıcılığını hisseden ve bütünüyle içsel duygularının davranışlarına yansıdığı, göz kapaklarının hafif kısık ve mutluluktan adeta kendinden geçmiş halleri, iletişim biçimi olarak oldukça insanidir. Bu da gerçekçi, inandırıcı bir oyunculuk performansı gibi filme dikkatini odaklamış bir seyircide gereken duygulanımı, iç güdüsel tepkiyi, dolayısıyla ruhsal arınmayı (katharsis) sağlamaktadır. Esslin, yukarıdaki bilgilere ek olarak dramatik mekan içindeki hareketin de, söz konusu bu derin iç güdüsel tepkilerin öğelerini kapsadığını belirtir. Buna göre, bu sahnede Filiz ve Yüksel, sahnenin başından sonuna kadar dans boyunca birbirlerine konsantre olmuş durumda çok yakın/sarılmış biçimde dans etmeleri sırasında dansın başı (sahnenin başında – bel çekimi) ve dansın sonundaki (sahnenin

sonunda – boy çekimi) genel ikili görüntüleri hariç, hep yakın çekimde görüntülenirler. Böylece, dans boyunca yakın çekimde verilen ikilinin oyunculuklarıyla bir başka deyişle, sinema dilinin doğası gereği sinema oyuncululuğunu farklı kılan en belirgin unsur olan kameranın gerçekleştirdiği yakın çekimlerle oyuncu seyirciye daha çok yaşlaştıırılarak dramatik mekan içindeki iç güdüsel tepkilerin öğelerini kapsayan hareket başarılıdır. Dolayısıyla, ilk öpüşmenin ardından ilk dans ve ömür boyu birlikte olma isteklerini paylaştıkları ve mutluluklarını sabaha kadar dans ederek devam ettirdikleri sahnede, Filiz ve Yüksel'in duruşları amaçlıdır, hiçbir gerginlik gözlenmemektedir. Jest ve mimikleri, seslerinin tonu bütünüyle beden dili hem dıştan içe, hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu, gövdesel anlatım yönünden yerine getirmektedir. Her ikisi de bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermiş, dikkatini dağıtacak nesnelerle ilgilerini kesmişlerdir. Bu da onların bu sahnedeki eylemlerinin tam ve doğru uygulamalarını sağlamıştır. Bulundukları ortama uygun hatta o ortamın bir parçası olmuşlardır. Oyuncunun kendisine düşen sözcükleri konuşmadaki tavrının oyunun anlamı açısından büyük önem taşıdığını belirten Eslin (1996: 52), metnin yazılı biçiminin onun 'gerçek 'anlamını verecek belirliliği getirmekten uzak olduğuna vurgu yaparak, aslında oyuncunun imgelem/alt-metin çalışmasına dikkat çekmektedir. Bu anlamda bu sahnede Filiz ve Yüksel, daha çok sözsüz oynadıkları ve var olan kısa diyaloglarını da tamamlayan davranışlarla metne yardımcı bilgiyi seyirciye verdikleri söylenebilir. Bu sahnede Filiz ve Yüksel arasında yaşanan duygu - düşünce paylaşımında sürekli bir akışın sağlandığı görülmektedir. Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmaları, bedensel hareketleri ve gözleriyle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürdükleri gözlenmektedir.

Bu sahnede oyuncululuğun gerçekliği ile ilgili bütün bunlara ek olarak Filiz, şık ve sade elbisesi, topuz saç modeli ile hem yaşına, ilişkisine hem de bulundukları ortama uygundur. Yüksel de spor, ama şık kıyafeti ile geceye, bulundukları ortama ve Filiz'e eşlik etmeye uygun görünmektedir.

Bu sahnede inandırıcılıkla ilgili tek sorun, sahnenin başında Filiz şarabından bir yudum alır ve “ohh” der, ancak bu eyleme ilişkin ses duyulmaz! Bu durum, daha önce de söz edildiği gibi temel olarak o yıllarda çekilen filmlerin seslendirme işleminin sonradan yapılmasıyla ilgili bir sorundur.

7. Sahilde el ele yürüyüş sahnesi / filmin 60:00 – 60:53 dakikası

Genel çekimde, sabahın ilk ışıklarıyla, el ele yaklaşık bir dakika hiç konuşmadan sahilde kumların üstünde çıplak ayaklarla (ikisinin de ellerinde ayakkabılarını tutmaktadır) yürürler. Fonda hafif romantik bir müzik ve kıyıya sakın vuran denizdeki dalga seslerinden başka bir ses duyulmamaktadır. Işık arkalarından (ters ışık) geldiği için net görünmemektedirler. Ancak, bir önceki dans sahnesinin hemen arkasından gelen bu sahnede de aynı kıyafetlerle başlamalarından sabaha kadar beraber oldukları düşünülmektedir. Yürüyüşlerinden yorgun, ama mutlu, huzurlu oldukları anlaşılmaktadır. Kameraya yaklaştıklarında görüntü bel çekimi ölçeğindedir, durup sarılır ve öpüşürler. Işık ters yönden geldiğinden sadece siluet olarak görünmektedirler. Bu yüzden, Filiz ve Yüksel’in yüz ifadeleri hiç seçilememektedir. Devam eden çekimde ise ikisinin de sadece dizlerinden aşağı çıplak ayakları görünür, Filiz öpüşürken parmakları üzerinde yükselerek elindeki ayakkabılarını yere bırakır. Görüntü kararır.

Aralarında hiçbir diyalogun da olmadığı sahneye, özellikle ilk kez baş başa kalarak yaşadıkları uzun mutlu gecenin sabahında sevgililerin aşklarını/sevgilerini ispat etmek istercesine sanki kuşlar gibi hafif, özgür, gevşemiş bir rahatlık içinde bomboş sahilde yürümeleri, bir kez daha onların aşkı/sevgiyi birbirlerine sundukları bir sahne olduğu için yer verilmiştir.

8. Denizde yüzme, kumsalda baş başa nişan yüzüklerini takma sahnesi / filmin 60:54 - 63:00 dakikaları arası

Filiz ve Yüksel, genel çekimde el ele koşarak denizden çıkar ve kendilerini kumların üzerinde serili havlunun üzerine doğru atarlar. Sevinç

içinde kahkahalar atmaktadırlar. Yüksel Filiz'e sürpriz yaparak nişan yüzüklerini gösterir ve Filiz'in parmağına takar. Bu sahnede Yüksel ve Filiz hem tek tek hem de ikili yakın çekimlerde görüntülenmektedirler.

Filiz Akın'ın (Filiz) Oyunculuğu

Filiz bu sahnede, "Hayatın bu kadar tatlı olduğunu söyleseler inanmazdım" sözleriyle konuşmaya başlar. Konuştuğu sırada sırtüstü yattığı için yüzü görünmemektedir. Kamera Filiz'in tam başının tepesini, uzanmış vücudunun bir bölümünü ve denizi görececek şekilde konumlandırılmıştır. Çünkü denizden çıktıktan sonra eşyalarının olduğu yere-kameraya doğru koşarlarken onları önce tam karşıdan görürüz. Ancak uzanıp sırt üstü yatınca kısa bir süre sadece Yüksel'in yüzü karşıdan görüntülenir. Sonra Filiz de kameraya doğru döner ve dirseklerinin üzerinde durarak Yüksel'i dinler. Filiz oldukça neşeli ve rahat davranışlar içindedir. Birbirlerine bedensel olarak çok yakın oldukları bu sahnede Filiz'in rahat, doğal hareketleri, rolünün psikolojik yaşantısına girdiğini ve içsel coşku yaşantısını engelleyici bir gerginliğin olmadığını göstermektedir. Özellikle Yüksel'in elindeki minik kutunun içinde ne olduğunu öğrenmek üzere Yüksel'e sorular sorması ve bu sırada aldığı cevaplara verdiği tepkiler, gözüyle sürekli kutuyu merakla izlemesi sırasında gerçekleştirdiği fiziksel eylemler (yerinde durmadan dönmesi, elini uzatması) ve merakını, ilgisini ifade eden sözlerin tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulandığı gözlemlenmiştir. Bu da, Filiz'in fiziksel eylemleri ve yapacağı her şeyi için hayal gücünü iyi kullanarak oyuna odaklandığını göstermektedir. Bunun için Filiz'in "sihirli eğer" / güya / yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermiş ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne almış olduğu düşünülmektedir. Filiz, kutunun içinde nişan yüzüklerinin olduğunu öğrendiğinde, Yüksel'in boynuna sarılarak onun ne kadar tatlı ve iyi bir insan olduğunu söyler. Kısa bir süre konuşmadan göz göze bakışır ve öpüşürler. Bu sırada kamera ikiliyi yakın çekimde ve üst açıdan görüntülemektedir. Fonda keman ile çalınan romantik bir müzik duyulmaktadır. Bu kez Yüksel sırt üstü yatmaktadır. Filiz vücudunun az bir

bölümüyle onun göğsünde, üsttedir. Daha sonra birbirlerine aşk dolu sözler söylerken Filiz, Yüksel'in dizlerine yatmıştır ve Yüksel'in bakış açısından (üst bakış açısı) yüzü iki kez ayrı ayrı yakın çekimde görüntülenmektedir. Ablasının da sürpriz yapmayı sevdiğini söyler, yatma pozisyonundan doğrularak kalkar ve sırtını Yüksel'in dizleri ile göğsüne yaslayarak, başı Yüksel'e dönük, ona doğru bakarak Yarın İstanbul'a dönmelerini ablasına söylemeyeceğini, bu güzel haberi ona sürpriz yaparak vermek istediğini söyler. Kamera onları ikili görüntülemektedir. Yüzükleri takar, birbirlerine mutluluk içinde bakar ve öpüşürler. Kutlamak üzere tekrar el ele deniz doğru koşarlar. Kamera onları izler ve sahne, başladığı gibi genel çekim ölçeğinde biter.

Filiz'in bu sahnedeki davranışlarının anlam ve mantığının anlaşılması, sahne boyunca Yüksel ile karşılık olarak yaşadığı duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olmaktadır.

Göksel Arsoy'un (Yüksel) oyunculuğu

Yüksel de Filiz gibi mutlu, neşeli kahkahalarla yere uzanır ve ne kadar mutlu olduğunu, bugünlere nerelerden geldiğini ifade eden sözler söyler. Yüksel, Filiz'i görebilecek (Filiz sırt üstü yatmaktadır) şekilde uzandıkları yere dirseklerini dayayarak kolları üzerinde durmaktadır. İkili olarak görüntülendikleri bu çekimde Filiz'i meraklandırmak için elindeki kutunun içinde nişan yüzüğü olduğunu söylemeden önce romantik esprilerle bir süre Filiz'i oylar. Filiz meraklandırmaya yönelik bilmece gibi sözler söyler, elindeki kutuyu sürekli kaçıırır, vermez. Kutunun içinde nişan yüzüğü olduğunu söyleyinceye kadar hareketlidir, bir an sırt üstü yatar başı Filiz'e dönük kutunun içinde nişan yüzüğünü olduğunu söyler. Filiz'in heyecanı karşısında son derece sakindir, konuşmaz. Kendinden emin davranışlarla Filiz'in kendisine sarılmasına o da Filiz'e sarılıp öperek karşılık verir.

Yüksel bu sahnenin sonu kadar olan davranışlarında kararlı, emin, olgun bir erkek izlenimi vermektedir. Hayatını birleştirmek istediği, sevdiği kadınla beraber ve uyum içinde olmanın verdiği erkekçe bir gurura sahiptir. Filiz'in kendisi ve beraberlikleri hakkındaki sözleri onurunu okşamakta, bu beraberlik ile ilgili olumlu düşünceler beslemesine neden olmaktadır. Yüksel'in sergilediği bu davranışlardan çıkarılan anlama bağlı olarak, Yüksel'in bu sahnedeki davranışlarında gerginlik yoktur, tersine fiziksel olarak özgür ve rahat görünmektedir. Başlarda Filiz'i şakaları ile oyalarken sergilediği yüz ifadesiyle düşüncelerini ifadede bedensel konsantrasyonunun tam olduğu görünmektedir. İlişkilerini, yakınlıklarını sergilemede gerekli duyguya sahip görünmekte, böylece hem içsel hem de gövdece bu duyguyu yaşayışını gösterebilmektedir. Bu da yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak, yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş olması anlamına gelmektedir. Yüksel bu sahnede, tıpkı gerçek yaşamda insanlar arası ilişkide olduğu gibi, oyun boyunca da Filiz ile olan ilişkilerini karşılıklı söz ve jest ve mimikleriyle sürdürmektedir..

Bu sahne ile ilgili olarak Filiz ve Yüksel, denizden çıktıktan sonra hemen eşyalarının olduğu yere geldikleri için mayolarının, saçlarının çok ıslak (saçları az ıslak ve mayoları, vücutları kuru görünüyor!) olması gerekirken, tersine olmadığı gözlemlenmiştir. Oysa, oyunculuklarının gerçekliğini tamamlayan bu noktalar da göz ardı edilmeseydi gerçek yaşamda olduğu gibi denizden çıkmanın gerektirdiği gerçekliği seyirciye daha mantıklı sunmuş olacaktı. Ancak, bunu sağlayacak, bu sahnenin nasıl olmasına karar verecek olan kişi filmin yönetmenidir. Dolayısıyla burada eleştirel olmaktan çok bu sahnede oyunculuğun gerçekliğini bozduğu için dikkat çeken bir saptamada bulunulmuştur. Benzer bir durum, Filiz'in denizden çıktığında, gözlerinin makyajlı olmasıdır. Özellikle yakın çekimlerde dikkat çeken bu durum, olmaması gereken, doğallığı bozan bir öğedir. Makyaj ve giysinin simgesel göstergelerin önemli öğeleri olduğu belirten Eslin (1996: 52) de bu öğelerin aynı zamanda gerçekçi ikonik içeriğe sahip anlamlar taşıdıklarını da vurgulamaktadır. Bu nedenle, oyuncunun özellikle yakın çekimlerdeki yüz ifadesinde belirleyici anlam yüklenen ve etkiyi

pekiştirici işlev üstlenen makyajın amaca uygun kullanımı ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu sahne ile ilgili bir başka saptama ise, Filiz'in Yüksel'in dizinde yatarak konuştuğunu iki ayrı yakın çekim ölçeğinde de bu çekimlerden önce ve sonra gelen çekimlerle olan bağına ilişkin bir kurgu hatası nedeniyle izlemeye hissedilen algılama sorunudur; birinci yakın çekimde Filiz'in başı sağa dönüktür, çünkü dizine yattığı Yüksel'in oturma pozisyonuna göre (yakın çekimde vücudunun görünen – karın ve göğüs bölgesi - yerlerinde anlaşıldığına göre) Yüksel'in başı sağda kalmaktadır. Buna göre, bu çekimden sonra gelen Yüksel'in yakın çekimdeki bakış yönü (soldan sağa bakarak konuşmaktadır) Filiz'in yatma şekline göre sağdan sola doğru olması gerekirken ters-yanlıştır. Hemen arkadan gelen Filiz'in diğer yakın çekiminde ise bu kez Yüksel'in son yakın çekimine göre doğru, ama Filiz'in ilk uzanıp dizine yatışına ters bir yön ve açıdan görüntülenen Filiz, sola doğru bakmaktadır. Çünkü, Yüksel'in mayosu ve bacaklarının görünen kısmına göre, Yüksel'in başı Filiz'in solunda kalmıştır. Kameranin açısı ve çekim ölçekleriyle sağlanan ve sinemada anlamın oluşturulmasındaki pek çok etkenden sadece birisine ilişkin bu saptamalar bile, gerçeğin sürekliliğini yansıtmada devamlılığın / sürekliliğin bozulduğu bir durumu göstermektedir. Bu nedenle, birbiri ile doğrudan ilişkili iki kişinin konuşmalarının yakın çekim ile verildiği bu tür durumlarda seyirciye yakın olan oyuncuların her hareketi izleyici tarafından dikkatle ve neden-sonuç ilişkisi kuracak şekilde izlendiğinden, bunu bozan bir durum, bir anda sahnenin etkisini yok edebilmektedir. Kılıç (2003: 57-58), sinema diliyle sağlanması beklenen bu sürekliliği, biçim ve anlatım açısından çekimlerin diğer çekimlerle olan karşılıklı ilişkileri ve bu parçaların bütüne olan etkileriyle açıklamaktadır. Çünkü sinemada seyirci, bu parçaları bir bütün olarak algılamaktadır. Buna göre, Macselli'nin (2002: 71) de ifade ettiği gibi, devamlılığın amacı temel olarak, olayların gerçekçi görülmesini sağlamaktır. Oyuncunun, nesnenin ya da kameranın konumu, hareketi ve bakış yönü uyumuyla ilgili kurallara uyulmamasının görüntü sıçramalarına neden olacağına

dikkat çeken Arijon (1993: 26) ise böyle bir durumda da, seyircinin dikkatini oyuncudan başka yere yöneltmek zorunda kalacağını belirtir. Dolayısıyla bu çalışmada, çözümlemeye yönelik olarak yapılan derin gözlem sırasında dikkatimizi çeken bu tür sinematografik saptamalar, zaman zaman anlama ilişkin çelişkilere neden olmuştur.

9. Gemi ile İstanbul'a dönüş / filmin 63:00 – 63:57 dakikası

Güzel, açık bir havada Filiz, Yüksel ve Suna üçü birlikte gemi ile İstanbul'a dönmektedirler. Kamera önce ikili olarak Suna ve Filiz'i görüntüler; Suna güvertede güneşlenmekte, hemen yanında Filiz de kitap okumaktadır. Ayakta duran Yüksel düşünceli, denize bakmak üzere kenara doğru yaklaşırken kamera sola çevrinme hareketi ile onu izler, Yüksel bel çekiminde tek başına kısa bir süre denize bakar. Genel çekimde kitap okurken görüntülenen Filiz, Yüksel'i fark eder ve kitabı elinden bırakıp Yüksel'in yanına gelir. Kamera Filiz'i yerinde kalkmasından Yüksel'in yanına gelinceye kadar yakın çekimde izler. İkili yakın çekimde Filiz, Yüksel'e ne düşündüğünü sorduğunda; Yüksel, içinde İstanbul'a yaklaşmanın heyecanı olduğunu söyler. Ancak Filiz, bu cevap ile ikna olmaz ve "...yoksa, o kadını mı düşünüyorsun?" diye sorar. Yüksel, Filiz'i gereksiz endişeleri için ikna etmeye çalışır. Filiz, "Çok seviyorum seni Yüksel, hiç kimsenin sevemeyeceği kadar seviyorum" der, sarılırlar. Bu arada yanlarına Suna gelir ve onlara ne kadar romantik oldukları konusunda espri ile takılır. Filiz, Yüksel'i nişanlısı olarak ablasına tanıştırmak üzere ablasının kaldığı teyzesinin evine gideceklerini söyler, hep birlikte geminin iç merdivenlerinden yukarıya çıkarlarken görüntü kararır.

Bu sahnede, Filiz'in Yüksel'in yanına geldiği andan itibaren (63:23 - 63:35) yaklaşık on iki saniye süren ve kesintisiz tek çekimde yan yana ikili olarak görüntülenen Filiz ve Yüksel, "Oyunculuğun Doğası" bakımından birlikte ele alınarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Yüksel, tek başına denize baktığı sırada profilden görüntülenmiştir, yüzü denize dönüktür. Yaklaşık üç saniye süren tek başına kaldığı bu görüntüdeki yüz ifadesinde biraz gergin olduğu, ancak Filiz'e verdiği cevapta olduğu gibi, bu gerginliğin sadece İstanbul'a dönme heyecanından kaynaklandığını, Filiz yanına gelir gelmez onu tebessümle karşılaması, elini Filiz'in beline atması ve Filiz'e verdiği, samimi cevaplardan anlarız. Görüntüler üzerinde derin gözlemlerle yapılan bu tür bir algılama sezgiseldir. Bu yüzden de Esslin'e (1996: 54) göre 'içgüdüsel' tepkilere neden olurlar. Bu, aynı zamanda seyircinin 'içgüdüsel tepki'sini, oyuncu tarafından canlandırılan hayali kişi ile kendi arasında yoğun bir fantezi ile ürettiği yerdir. Gerçekten de bu anlamda bakıldığında, tedavi için gittiği yabancı bir ülkeden iki ay sonra iyileşmiş, mutlu ve sevdiği bir insanla dönüyor olma durumu Yüksel'in yerinde olan hemen herkes için benzer bir heyecan ve bu heyecanın yarattığı karmaşık, düşünceli bir duruma neden olabilir. Ayrıca bu bilgilere ek olarak Eslin(1996: 69), ifade edilen sözlerin (Yüksel'in Filiz'in sorularına verdiği cevaplar ve Filiz'in konuşmaları), hiçbir zaman içinde olduğu ve yansıttığı aksiyonu kapsayan dramatik içerikten soyutlanarak incelenemeyeceğini, aksiyon her zaman karakterle var olduğuna göre, dramatik konuşmanın da her zaman yansıttığı karakter açısından ele alınması gerektiğini belirtmektedir.

Filiz'in güvertede kitap okurken birden asık bir yüz ifadesi ile Yüksel'e bakarak kitabı elinden bırakıp ona doğru yönelmesi sırasında genel planda olan kameranın Filiz'e yaklaşarak yakın çekimde izlemesinden ve Filiz'in biraz endişeli yüz ifadesinden aklına bir şeylerin takıldığı anlaşılmaktadır. Sinemada daha önce de söz edildiği gibi, dramatik mekan içindeki hareket de (hem oyuncuların hem de kameranın hareketi) içgüdüsel tepkilerin öğelerini kapsadığından, seyirciye anlam sağlayan önemli göstergelerdir. Bu anlamda, Filiz'in içinde bulunduğu psikolojik durumu anlatan kendi aksiyonu ve kameranın aksiyonunun o anki dramatik duruma uygun olduğu anlaşılmaktadır. Filiz'in bu gerginliği ise kadınca bir kıskançlık ve tam çözemediği bir şüphe olarak değerlendirilebilir. Yüksel'in sesini bile

hatırlamadığı, yüzünü hiç görmediği bir insan için endişelenmemesi için söylediği sözler üzerine Filiz, biraz rahatlamış olarak Yüksel'e sarılır Yüksel de Filiz'in rahatlamış olmasından memnun bir ifade ile ona sarılır. Her ikisinin de iyice rahatlamış oldukları üçlü çekimde Suna'nın onların yanına geldiği an bedensel duruşlarından (Yüksel rahat bir şekilde tek kolu geminin kenarına yaslanmış, diğer kolu Filiz'in omuzlarında) ve Suna'nın şakalarına verdikleri cevaplardaki kendinden emin ifadelerden anlaşılmaktadır.

Bu sahnede Filiz ve Yüksel, jest ve mimikler, yüz ifadesi, ses tonu bakımından genel olarak beden dili ile başlangıçta Yüksel'in heyecanına, Filiz'in endişe ve şüphelerine uygun kısa bir gerginlik yaşarlar. Ardından sevginin bir kez daha sözlü bedensel olarak ilan edildiği coşku anlarında gerginliğin yok olduğu ve içten dışa rolün gerektirdiği duygunun gövdesel anlatım yönünden sağlanabildiği görülmektedir. Her ikisinin de içinde bulundukları ortama konsantre oldukları ve düşüncelerini ifade etmede bedensel bakımdan da dikkatlerini koruyabildikleri gözlemlenmektedir.

Oyunculuğun gerçekliğine ilişkin olarak bu sahne de, diğer sahnelerde olduğu gibi Filiz ve Yüksel, içinde bulundukları koşullar ya da verilmiş şartlarla ilişkisi doğru kurulmuş amaçları doğrultusunda önce kendileri yaptıkları eylemlere inanmış, dolayısıyla yaptıkları eylemlerin inandırıcılığını sağlamışlardır. Giysi, saç, makyaj ve aksesuar olarak Filiz ve Yüksel tek ve yan yana olduklarında da uyumlu, bakımlı ve şık görünmektedirler. Giysi ve makyajın kapsadığı bilgileri, sergilenen bir dramatik gösterimdeki asal öğeler olarak belirleyen Eslin (1996: 57), giysi ve makyajın sayısız ayrıntılarının birleşerek karakterin ürettiği izlenimlerin bilinçaltı tepkilerini yaratması yanı sıra, giysinin, hayali karakterin çevresindeki ruh durumuna ve atmosferine katkıda bulunduğunu açıklamaktadır. Buna göre, Filiz'in daha önce nişan yüzü takma sırasında Yüksel ile paylaştığı bir bilgiyi (gemiden ayrılmadan önce bir kez de Suna'nın yanında hatırlatır) seyirci de bilmektedir: gemiden ayrılır ayrılmaz ablasının yanına gidecekler ve Yüksel'i ablasına müstakbel

damat ve nişanlısı olarak tanıtacaktır. İşte bu amaçla bu sahne de ablaya gitmek üzere hazırlıklı ve oldukça şık giyimlidirler.

Bu sahnede Filiz ve Yüksel'in imgelem/ alt-metne dayalı olarak birileriyle sözsüz iletişim sağladıkları yer ; Yüksel'in sahnenin başında tek başına denize düşünceli baktığı ve Filiz'in onu fark edip yanına gitti andır. Stanislavski'ye (1981: 144) göre böyle anlar, oyunculukta işitseli görsele dönüştürme anlarıdır. Stanislavski (1981: 136) imgelem/alt-metin uygulamalarında bir öğrencisine şöyle der ; "... canlı bir alt-metin, içsel görüntülerden meydana gelen başı bütün bir film hazırlamak zorundasın. Bu içsel görüntüler (imgeler) bir duygu durumu (mood) yaratır, duygu durumu da içinizdeki duyguları harekete geçirir..." Bu anlamda Yüksel ve Filiz bu sahnede, gerekli duyguyu yaratmaktadırlar. Birbirleriyle kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin güçlü bir paylaşım hissini sağladığı gözlemlenir. Yüksel'in hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide, olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan seyircide de dolaylı olarak onlara katılımı ve benzer duygulanımı yaşamayı sağlamaktadır.

Eslin (1996: 60), oyuncuların hayali birer karakterin göstergesi olduğu gibi, dekorların da - ister yapay olsun, ister doğal – birer gösterge olduklarını vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bu sahnede kullanılan gerçek bir gemi (hem denizde giderken dışarıdan hem de iç mekanları kullanılmıştır) ortamı Esslin'in belirttiği gibi, işlevsel olarak bilgi verici ve ikoniktir; oyunun aksiyonunun geçtiği çevreyi 'resimler' ve mekânı, dönemi, karakterlerin toplumsal konumlarını göstererek ve oyunun diğer asal özelliklerine işaret ederek seyircinin anlaması gereken temel serimsel bilgileri sağlar. Filmin çekildiği 1962 yılı göz önüne alındığında (filmde yıl, dönem bilgisi verilmemektedir), bu yıllarda yurt dışına görünürde konforlu bir gemi ile seyahat etmek ekonomik açıdan gelir düzeyi yüksek bir yaşamı gerektirmektedir. Daha önce de değinildiği gibi Filiz'in ailesinin gelir durumu, yaşam standartlarına ilişkin bilgilere göre oldukça iyidir. Yüksel ise, çalıştığı

yerden aldığı tazminat ile tedavisinin sürdüğünü zannetmektedir. Oysa, ona bütün bu imkanları sağlayan da yine Filiz'in ailesidir. Yüksel'in İstanbul'daki doktorunun eşi Lale (Filiz'in ablası) Yüksel'e olan aşkı ve onun iyileşmesi için evini satmıştır.

10. Nişanı aile arasında kutlama yemeği / filmin 67:35 – 70:05 dakikaları arası

Bu sahnede, Yüksel ve Filiz'in İtalya'dan döndükten sonra nişanlarını aile arasında kutlamak için Filiz'in teyzesinin evinde bir akşam yemeği ile bir araya gelmeleri konu edilmektedir. Bu kutlama yemeğine Yüksel' in en yakını olan Salih usta da davetlidir. Filiz'in ablası Lale ile Salih ustanın karşılaşmalarıyla sadece ikisinin bildiği sırlar, yemek sırasında Salih usta tarafından tekrar gündeme getirilir. Geçmişte yaşanan acılar, özellikle Lale'nin Yüksel için kaybettiği evliliği, evi, birikmiş parası ve hepsinden önemlisi kalbidir. Lale, "Bir kumar oynadım, kaybettim hepsi o kadar" der. Lale'nin Salih usta ile konuşmalarından iki gencin aşkı için bu sırrı saklamaya devam edeceği anlaşılmaktadır. Lale ve Salih usta arasında bu konuşmalar geçtiği sırada (69:25 – 69:44) aynı görüntüde Filiz ve Yüksel de aşk içinde romantik bir müzik eşliğinde dans etmektedirler. Bu çerçeve, dördünün de yer aldığı toplu bir çekimdir. Çerçevenin önemli bir bölümünü Lale ve Salih ustanın masa başında ikili göğüs çekimdeki görüntüleri kaplamaktadır. Lale ve Salih ustanın başlarının arasından görünen arka planda ise Filiz ve Yüksel daha netsiz dans etmektedirler. Yüksel, Filiz'e arka planda göründükleri bu dans sırasında (69:15 – 69:21) ; "Hayatımda bu kadar mesut olduğumu hatırlamıyorum" der.

Yüksel'in mutluluğunu ifade ettiği bu cümle ve görüntüdeki çerçeve, görsel düzenleme olarak oldukça manidardır. Önde son derece net olarak görünen düşünceli, ciddi, acılara tanık olmuş fedakar ve olgun iki insan sabit oturmaktadır. Onların başları ile oluşan ve Yüksel ile Filiz'in tamamladığı üçgenin en sivri noktasında ise belli belirsiz, netsiz bir görüntüde önde

oturanların kafasını meşgul eden yaşanan olaylardan, saklanan sırlardan habersiz çok genç bir çift, adeta bulutların üstünde uçarcasına dans etmektedirler. Önde denge, potansiyel bir güç hissi veren bir atmosfer yaratılmış, arkaya doğru bakıldığında görüntü daha silik ve küçük görünmesine karşın yön olarak (yatay-dikey arası diyagonal) üçgenin uç kısmına gelen noktada değişkenlik, eylem, canlılık, umut duygusu uyandırılmaktadır. Görüntü düzenlemesinde bir görüntüyü oluşturan görsel öğeler açısından bakıldığında bu düzenleme ile hem izleyiciyi duygusal olarak etkilemek hem de dikkati belli bir noktaya yöneltme konusunda amaca ulaşılmıştır.

Bu sahne boyunca Filiz ve Yüksel sadece 69:21 ile 69:24 arası üç saniye yakın çekimde görüntülenirler ve Yüksel' in yukarıdaki cümlesinin dışında aralarında başka hiçbir diyalog geçmez. Birbirlerine bir kez daha sevgilerini ilan ettikleri ve en sevdikleri insanlarla bu mutluluklarını paylaştıkları bu sahnede Yüksel ve Filiz, sadece birbirlerine dikkatlerini odaklamışlardır. Birbirlerinden başkasını gözleri görmez, yakın planda görüntülendikleri bu sahnede, sadece birbirlerini hayran hayran izlemektedirler. Geçmişte yaşananlardan habersiz oldukça mutlu, özgür dans ederler. Bir önceki karede Lale ve Salih ustayı saran sıkıntı ve endişenin tersine, her ikisinin de yüzleri aydınlık, bakışları pırıl pırıldır. Yüz ifadeleri, jestleri içinde bulundukları atmosfere uygundur. Sadece jest ve mimikleriyle duygularını etkili bir biçimde anlatmaktadırlar. Onların kendi aralarında olup bitenler, yaşanan yoğun duygu seli, coşkuları yakın çekim görüntülerinden anlaşılmaktadır.

Filiz ve Yüksel, nişanlanmalarını kutladıkları geceye uygun giyim içindedirler. Filiz'in üzerinde sade ve şık bir elbise vardır. Elbisenin yakasındaki broş, kolundaki saat, saç topuzu giysisine uygun, modern ve şıktır. Yüzünde ise hafif bir makyaj vardır. Yüksel' in takım elbisesi, kravatı, rozeti, saati hepsi uyumlu sade ve şıktır.

Nişanın kutlandığı mekan, Lale'nin eşinden ayrıldıktan ve evini sattıktan sonra yanına yerleştiği teyzesinin evidir. Ev, filmin dramatik doğasına uygun, gerçek bir mekandır. Evde görünen eşyalar, aksesuarlar, mekanın geniş ve ferah görünümü, zengin eşyası, mimarisi hakkında belirgin ve ailenin durumuna ilişkin tamamlayıcı bilgiler vermektedir.

Bu sahnede de daha önce saptanan türden devamlılıkla ilgili bir sorun ile karşılaşmıştır: Genel çekimlerde Filiz'in sol kolunda bir saat olduğu görülmektedir. Ancak, dans sırasında yakın çekimde Filiz'in sol kolu Yüksel' in omzundayken saat yoktur. Daha sonra gelen orta ve genel çekimlerde saat tekrar sol kolunda görülmektedir.

11. Yüksel'in Filiz ile beraberliklerini bitirmek istediği ve Filiz'in olanlara inanmadığı sahne / filmin 71:50 – 74:41 dakikaları arası

Film boyunca ilk kez Filiz ve Yüksel bu sahnede birbirlerini istemeden, ellerinde olmayan nedenlerle üzerler. Birbirlerini çalgınca sevmelerine karşın, Yüksel görmediği, hastanede tedavi olduğu günlerde kendisine yardım eden hemşirenin Filiz'in ablası Lale olduğunu öğrendiğinde dünya başına yıkılır. Vicdan borcunun aşkından daha önemli olduğuna karar vererek Lale'nin kendisi için geçmişte yaşadığı acıların bedelini ödemek üzere Filiz ile olan beraberliklerini bitirmek ister.

Bu sahne Yüksel' in gönülden istemese de bu yükün altında kalmamak için kararını, ayrılmak istediğini Filiz'e anlattığı sahnedir. Bu sahnede Filiz ve Yüksel, arkalarında deniz görünen oldukça yüksek, rüzgarlı uçurumlu bir tepededirler. Bu sahne, sahnenin sonunda Filiz'in tek başına koşarak ayrıldıktan sonra Yüksel' in onun ardından tek başına yakın çekimde görüntülendiği çekim hariç, daha çok ikili çekimlerden oluşmaktadır. Fonda keman ile çalınan hüzünlü bir ezgi duyulmaktadır.

Filiz Akın'ın (Filiz) Oyunculuğu

Bu sahne, Filiz'in bel çekimde tek görüntülediği ve tekrar tekrar "...inanmıyorum, inanmıyorum beni sevmediğine ..." sözleriyle başlar. Filiz'in yüz ifadesi üzgün ağlamalıdır. Bedensel duruşu içe dönük, üzüntüyle, yoğun duygu yüküyle yıkılmış bir duruş sergilemektedir. Filiz'i çevrinmeyle izleyen kamera çerçeveye Yüksel' i de dahil eder. İkili bel çekiminde Filiz sağda ve önde, Yüksel solda, geri planda ve bulundukları yamacın coğrafi yapısı gereği yükseklik olarak daha aşağı konumdadır. Bu çerçevede, sağda ve daha büyük bir alan kaplayan Filiz'in hak etmediği acısı, döktüğü göz yaşları ve sevgisinin samimiyeti onu, görsel düzenleme olarak yüceltmekte, seyircinin dramatik ilgisinin Filiz'e yönelmesini sağlamaktadır. Yüksel, bunların hepsi unutulur, daha güzel, daha mutlu, daha neşeli olabileceği hikayeler çıkar karşına dedikçe Filiz, daha kötü olur. Kuşlar gibi çırpınmaya, beraberliklerini kurtaracak sözler sarf etmeye başlar. Yüksel' e onu ne kadar sevdiğini, onsuz yaşayamayacağını anlatmaya çalışır. Yüksel' e nefret ettiği bir kadının aşklarını bozamayacağını söyler. O kadının kim olduğunu anlamaya çalışır ve sonunda ablası olduğunu öğrenir. Filiz iyice yıkılmıştır, durmadan gözlerinden yaşlar süzölmektedir. "Ne günahım vardı, Allah'ım" diyerek isyan eder. Yüksel Filiz'in göz yaşlarını silip, onun da ablası gibi asil bir davranış sergilemesini istediğinde, kendisi için değil, bilmeyerek ablasının yüzüne karşı haksız yere ettiği hakaretler için, utancından ağladığını söyler. Filiz, bu sözleri söylerken duygularını biraz olsun denetlemeye çalışmaktadır. Filiz durumu ilk öğrendiği ana göre artık, daha dik durmakta ve bir tür katlanma ya da direnişin acısını yaşamaktadır. Yüksel' den aldığı ders için ona teşekkür eder ve bundan sonra yaşayacağı aşk hikayelerinde daha dikkatli olacağını belirterek Yüksel' e veda eder. Bir an duraklar, tekrar Yüksel' e dönüp emin olmak için son bir kez kendisini sevip sevmediğini sorar. Aldığı cevap tekrar belini büker, oradan ağlayarak, koşarak ayrılır.

Bu sahnenin başından başlayarak Filiz, Yüksel' in ayrılma isteğine tepkisini ifade etmede ; yüz ifadesi - bütün mimikleriyle, bedensel duruşu ile

sesinin güçsüzce ağlayan tonu ile kendisini, hem içsel hem de gövdesel anlatım yönünden uygun bir hale getirmiş olduğu görülmektedir. Filiz, içinde bulunduğu zihinsel ve duygusal durumu ifade eden, sağlamak istediği ifadeyi yoğunlaşmış dikkati sayesinde doğal bir biçimde gerçekleştirmektedir. Bunun için karakterin zihinsel durumu ile ilgili yapacağı her şeyi hayal gücünü kullanarak dikkat odaklanmasını iyi sağladığı düşünülmektedir. Yaptığı eylemlere inanarak ve gerçek hayattaki gibi hissederek yapması, Stanislavski'nin "sihirli eğer" ya da Strasberg'in "yerine geçme" yöntemini gerçekleştirmiş olabileceğini düşündürmektedir. Buna bağlı olarak, özellikle Yüksel' i kollarından tutup sarsarak bugüne kadar söylediklerinin yalan olamayacağını, sevmediği, nefret ettiği bir kadının onların mutluluğunu bozamayacağı söylerken ki sıkıntılı halleri, yerinde duramayıp Yüksel' in etrafında dönüp durması ve sözlü ifadelerine de yansıyan bu hali ; Filiz'in zihin ve beden uyumunun gerçekleştiğini, inandığı bir eylemi yerine getirmede duygusal bellek/coşku belleğinin devreye girerek gerekli duyguyu harekete geçirdiğini göstermektedir. Yüksel' in beraberliklerini bitirmek ve dönmek istediği 'o kadın' nın ablası olduğunu öğrendiğinde Filiz'in bir anda oturduğu yerden kalkması, tepkisini ifade etmede kullandığı jest ve mimikler, özellikle çok kısa bir süre inanamayacağı bir haberi alan bir insanın donukluğunu, duraklamasını yaşaması, sonra, Yüksel' in ablasını sevdiğini söylemesiyle gözlerini kapaması, dudaklarını sıkması, yutkunmakta zorluk çekmesi onun imgeleminde benzer bir duygu yaratarak yaşamasını, böylelikle eylemlerine bir perspektif ve hareket duygusu verdiğini düşündürmektedir. Bu sahne aynı zamanda, yoğun dramatik anlarla yaşattığı duygulanma ve öyküdeki karakterlerle bütünleşme sağlaması bakımından da Miller'in (1993: 36) öykünün çekici olmasını sağlayan yönlerden birisi olan seyircinin filmlere, karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlar arcılığıyla katıldığı bilgisini doğrudan içermektedir.

Sahne boyunca Yüksel ile aralarında geçen sözlü ve sözsüz karşılıklı tepkilerin hem fiziksel hem de psikolojik olduğu ve kesintiye hiç uğramadığı

yakın çekim ölçeğinde verilen görüntüler üzerine yapılan derin gözlemin yanı sıra, sezgisel olarak da anlaşılmaktadır.

Göksel Arsoy'un (Yüksel) oyunculuğu

Yüksel sahnenin başında Filiz ile bir birlikte görüldüğü ikili çekimde çerçevenin solunda, bulunduğu yer daha aşağıda, başı öne eğik, gerginlikten sürekli çene kemikleri oynamakta, ellerini sıkmakta Filiz'e bakmamaktadır. Filiz'e doğru yaklaşip "... hepsi unutulur bunların, yeni hikayeler çıkar ..." derken yine Filiz'in yüzüne bakmadan hatta sırtını dönerek konuşmasını sürdürür. Yüz ifadesi oldukça sert ve gergin bedeni soğuk, kaskatı, ruhsuz görünmektedir. Filiz etrafında çırpındıkça, hiçbir bedensel tepki vermeden, öylece kaskatı durur. Filiz'in "... hani görmemiştin onu! ..." diyerek Yüksel' i kollarından tutup sarsarak sorduğu soruya gözlerini ondan kaçırarak, nereye bakacağını bilmez bir tedirginlikle kaçamak cevaplar verir. Bulundukları yerde yıkılmış, yere yatmış büyük bir ağaç gövdesinin üzerine oturan Yüksel, bir elini ağacın dallarında bilinçsizle gezdirmekte, diğer elini sıkmaktadır. Hep yere doğru bakmaktan neredeyse iki buklüm oturmaktadır. Yanına oturan ve sürekli 'o kadın' nın kim olduğunu öğrenmeye çabalayan Filiz'e "... 'o kadın' ablan ..." dediği an, Filiz Yüksel' in yanında oturduğu yerden kalkıp bir-iki adım attığında Yüksel de bir süre başı öne eğik yere bakar. Filiz 'o kadın' nın ablası olduğunu öğrendikten sonra "Ne günahım vardı, Allah'ım" diyerek göz yaşlarına boğulunca, bu sahnede ilk kez Filiz'e bedensel bir yakınlık göstererek kollarından tutar ve göz yaşlarını siler. Ablasının gösterdiği asil davranışı bundan sonrası için ondan da beklediğini söylerken de ilk kez Filiz'e bakarak konuşur. Gözlerini kaçırmadan ve bedenini Filiz'e karşı tepkisiz tutmadan eylemlerini gerçekleştiren Yüksel, burada artık samimidir. Zor da olsa bundan sonrası için bir bedel ödemek durumundadır ve bunun için Filiz'in desteğine ihtiyacı varmışçasına davranır. Ancak Filiz, gözyaşlarının kendisi için değil, ablasına bilmeden yaptığı haksız hakaretlerin utancından ağladığını, bundan sonra ilişkilerinde daha dikkatli olacağını söylerken, Yüksel tekrar gerilir, çenesi sinirli kasılır, gözlerini kapatıp yüzünü

sıkar. Filiz'i duymaktadır, ancak yine yüzüne bakmadan ona cevaplar vermektedir. Duyduğu sözler karşısında ezilmekte, ama bir şey yapamamanın çaresizliğini yaşamaktadır. Filiz "Hiç olmazsa bir şeyi doğru söyle Yüksel, beni seviyorsun değil mi?" sorusuna Yüksel, "Yanılıyorsun Filiz, sevmiyorum ..." derken başını ters yöne çevirir, Filiz'in yüzüne bakamaz. Filiz bu cevabı alınca başını öne eğer ve çaresiz geri dönmek üzereyken Yüksel, gözlerini kapatır ve bu cevabı verirken aslında ne kadar acı çektiğini anlatan bir yüz ifadesi ile öylece kalır.

Yukarıda da belirtildiği gibi Yüksel, sahnenin başından itibaren büyük acılar içinde kıvrınmaktadır. Sebep olduğu sonuçları kendince onarabilmek için Filiz ile beraberliğini bitirme kararı almıştır. Ancak, bir araya geldiklerine ona söylediklerine, söylemek zorunda olduklarına kendisi de inanmamaktadır. Bu yüzden de bu gergin hali, bütünüyle bedenine, duruşlarına, yüzünün ifadesine yansımaktadır. Bu durum Yüksel' in içsel coşkusu, içinde bulunduğu ruh halini hem gövdesel anlatım yönünden hem yüz ifadesi olarak yerine getirebildiğini göstermektedir. Aynı zamanda, bu sahneye dikkatini iyi vermesi nedeniyle, eylemlerinin yerinde ve doğru olduğu düşünülmektedir. Yüksel, bu sahnede sözsüz ifade ettiği bütün duygu ve düşünceleriyle Filiz'e aktarmakta güçlük çektiği, anlatmakta zorlandığı hayatının görüntüsünü oluşturabilmiştir. Dolayısıyla, Yüksel kendi kendisi ile kurduğu imgesel ilişkiyle, içe yönelik durumunu psikolojik ilişkisinin paylaşımını sağlayabilmiştir. Yüksel' in altında borçlu kalmamaya yönelik olarak kendisini bunu yapmaya zorunlu hissettiği bu eylemini, sonunda Filiz de anlar ve son sözünde Yüksel' e söylediklerinin hiç birisine inanmadığını ifade eden bir sözü ile bunu belli eder. Filiz'in duygularındaki samimiyet, dürüstlük ve tüm olup bitenleri anlayarak ve yaşanan duyguların farkına vararak oradan ayrılmasının Yüksel' i daha da zor durumda bıraktığı, son yakın çekimindeki yüz ifadesini saran çaresizlikten, mahçubiyetinden anlaşılmaktadır.

Uçurumlu, rüzgarlı bir tepede, yıkılmış, içi boşalmış kocaman bir ağacın önünde ve sürekli hüznün ezgileri çalan tedirgin edici bir müzik

eşliğinde görselleştirilen bu sahne, dramatik mekan olarak derin bilgiler çağrıştırmaktadır. Yüksel ile Filiz arasında yaşanan en etkileyici dramatik olay ve buna bağlı olarak sonrası için de belirleyici olan bu sahnede yansıtılan tehlike, filmin bu sahnesi ile devamında gelecek olanları sezgisel olarak hissettiren bir dramatik ortamı tamamlayıcı niteliktedir.

Bu sahnede de filmin diğer sahnelerinde olduğu gibi sahnenin başından sonuna kadar seste senkron sorunu bulunmaktadır. Bu durum, daha önce de belirtildiği gibi filmde konuşmayı gerçekleştiren karakterden ve yansıtılmaya çalışılan dramatik aksiyondan bağımsız ya da ayrı değerlendirilemeyeceği, üstelik karakterin kendi sesi olmadığı ve sonradan yama gibi oturtulmaya çalışıldığı için teknik olarak da ayrı bir yapaylık katmaktadır. Oysa, bilindiği gibi, konuşmalar her zaman yansıttığı karakterler açısından ele alınacak önemli göstergelerdir.

12. Filiz ve Yüksel'in ağaçlı bir yolda sarılmış yürüme sahnesi (filmin son sahnesi) / filmin 80:26 – 81:20 dakikası

Bu sahne Filiz ile Yüksel'in, Filiz'in ablası Lale'nin intihar ettiğini Yüksel ile birlikte gördükten sonra birbirlerine sarılmış uzun, ağaçlı bir yolda yürüdükleri filmin son sahnesidir. Sadece uzun bir yolda hiç konuşmadan, bundan sonraki hayatlarının beraberliğine ilişkin son sevginin ilan bilgisi verdiği ve son sahne olduğu için bu sahne ele alınmıştır.

Filiz ve Yüksel'in genel çekimde başlayan yürüyüşleri, ilk bakışta bir masalın tablolaştırılmış görüntüsünü andırmaktadır. Filiz ve Yüksel'in çok uzaktan algılanan görüntüleri birbirlerine sarılmaktan çok bir dayanma, yaslanma ya da destek alma anlamı vermektedir. Özellikle Filiz'in Yüksel'e yaslanmasından vücudunu sanki Yüksel'in taşıdığı izlenimi doğmaktadır. Hiç kesintisiz devam eden çekim, göğüs çekimi ölçeğine gelindiğinde kamera geriye doğru kaydırma hareketi aynı ölçeği koruyarak çekimi sürdürür.

“Oyunculuğun Doğası” bakımından bu sahne, hem sinemasal bakımdan hem de filmde diğer sahnelerde sergilenen oyunculuğa göre, çok yapay bulunmuştur: Sahnenin başında her iki karakter de kameraya yaklaşınca yol boyunca görülen yürüyüş tempoları belirgin biçimde düşer ve birden çok ağır yürümeye başlarlar. Yüksel, devamlı kameraya bakmaktadır, bir an yere bakar sonra tekrar kameraya bakmaya devam eder. Filiz ise kameraya yaklaşıncaya kadar çerçevenin solunda dışarıda bir noktaya bakmaktadır. Adeta her ikisi de bakışlarını sabitlemişlerdir. Anlamsız dümdüz bakmaktadırlar. Sahnenin bitmesine üç saniye kala Filiz, gözlerini kapar. Her ikisinin de yakın plana gelene kadar yüz ifadeleri anlaşılmamaktadır. Yakın plana geldiklerinde ise Filiz’in yüz ifadesi oldukça belirsizdir; ne üzgün ne değil! Yüksel de aynı şekilde belirsiz bir yüz ifadesine sahiptir. Ayrıca, daha önce de dikkat çekilen sahne devamlılığı sorunlarında olduğu gibi bu son sahnede de Filiz’in saçlarında farklılık gözlenmektedir. Bir önceki iki sahnede de (Yüksel’in ayrılma isteği ve ablasının intihar ettiği sahneler) Filiz, çok üzüntülü iki önemli olay yaşamıştır. Yüksek, rüzgarlı bir tepede saçlarının dağıldığını, hemen ardından yalnız kalınca uçurumun, kayalıkların olduğu yerde intihar etme girişiminde bulunurken elleriyle bütün başını kavrur, parmakları saçlarının arasına girer. Daha sonra da o halde iken ablasına yetişmek için aynı rüzgarlı yerde koşarlar. Lale’ye yetişemezler, kendisini kayalıklardan aşağıya atmıştır. Sezgisel olarak onları bitkin, çok üzgün görmeyi beklerken, Filiz’in saçlarının yeniden şekillendirilmiş (hatta yapılmış) olduğu, göz makyajının da aynı şekilde önceki sahnelerden farklı olarak yeniden ve daha yoğun yapıldığı ve bakımlı dinlenmiş, durgun bir yüz ifadesi dikkat çekmektedir.

Beden dili bakımından duruşları amaçlı görünmekle beraber, yüzlerindeki ifadesizlik dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginliklerinin Filiz ve Yüksel’in ruhsal özgürlüklerini sağlamalarında engelleyici olduğu gözlenmiştir. Bu durumun da, onların yaratıcılığını olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir. Bütün bu saptamalar, filmin son sahnesindeki oyunculuğun gerçekliğini, inandırıcılığını sarsmaktadır.

Akasyalar Açarken filminde, buraya kadar üzerinde durulan oyunculuk ve sinemasal anlatıma ilişkin değerlendirmeler, çalışmada çözümleme kapsamında olan sahneler için yapılmıştır. Ancak filmin tamamında da, benzer sorunlar görülmüştür. Ayrıca, filmde dramatik sürecin gerçek hayatta olduğu gibi idrak edilmesini sağlayacak dönem, yıl, mevsim (belli bazı görüntülerden ve genel olarak giysilerden bahar sonu / yaz mevsimi olduğu anlaşılmaktadır) gibi zamana ilişkin bilgilere yer verilmediği dikkat çekmektedir. Yüksel'in Roma'daki tedavisine, yaşama biçimine ilişkin hiç bir bilgi yoktur (sadece bir konuşmada iki ay için gittiği bilgisi verilir). Benzer biçimde Filiz'in İtalya'ya gitme sebebi, süresi, ne eğitimi alacağı gibi bilgiler açık değildir. Film boyunca iki yerde bilgi yanlışlığı (aynı konudaki bir bilgi için bir diyaloga 'on gün', başka bir diyalogda ise 'üç hafta' denilmektedir!) bulunmaktadır. Filmde zaman zaman seslendirmede senkronun tutmadığı gözlenmiştir. Müzik kullanımında peş peşe gelen sahnelerin bağlanma noktalarında hiç boşluk bırakılmadan ya da açılma - kapanma (fade in - fade out) gibi yavaş geçişler yapılmadan, birden bambaşka bir müziğin başlaması, sahnede yaratılması gereken duygunun denetlenmesi konusunda ani bir rahatsızlık yaşatmaktadır.

2. 2. *Küçük Beyefendi*

Yönetmen : Türker İnanoğlu

Oyuncular : **Göksel Arsoy, Fatma Girik,** Kenan Pars, A.Tarık Tekçe, Salih Tozan

Senaryo : Fuat Özlüer

Görüntü Yönetmeni : Çetin Gürtop

Yapım Yılı ve süresi : 1962 – 85 dakika (01:25:00)

Erler Film - Siyah-Beyaz

2. 2. 1. Filmin Özeti

Genç bir kadın deniz kenarında intihar etmek üzereyken yakınında balık tutmaya çalışan Kenan (Kenan Pars), bu girişime engel olur ve onu evinde misafir eder. Genç kadın kendisini kurtaran adama hikayesini anlatır: Fabrikasında çalıştığı bir fabrikatör, kendisini çok sevdiğini söylemiş, bir ömür boyu beraber olma sözü vermiş, ancak sonra karnında bir bebek ile kendisini terk etmiştir. Sürekli ağlayan, kimsesiz genç kadın, artık yaşamak istemediğini söyler. Kendisini evlenme vaadiyle aldatan bu zengin adam (fabrikatör Nazım) o gece miras yüzünden bir yakınlarının kızı ile evleniyordur. Genç kadını evinde misafir eden Kenan, onun bu durumundan etkilenir ve o gece uyuyamaz. Genç kadının yanına gelir ve evlenme teklif eder. Evlenirler ve bir süre sonra bebek doğar. Doğan bebek Göksel (Göksel Arsoy) adını alır.

Bu arada, fabrikatör Nazım'ın hamile olan eşi de doğum yapmak üzere hastaneye kaldırılmıştır. Nazım hastane koridorlarında eşinin doğum yapmasını beklerken kendisi gibi eşini bekleyen halinden, duruşundan yoksul olduğu anlaşılan birisi (Salih) daha vardır. Her ikisi de saatler süren uzun bekleyişin ardından tam olarak ne olup bittiğini anlamadıkları şekilde önce Salih, arkasından Nazım hastanenin başhekimini (Dr. Ali Rıza Bey aynı

zamanda, Nazım'ın arkadaşı) ve doğuma giren doktor tarafından konuşmak üzere ayrı ayrı bir odaya alınırlar.

Bir gün, Salih, fabrikatör Nazım Beyin yanına elinde Dr. Ali Rıza Bey'in bir kartı ile gelir. Nazım Bey, doktor arkadaşının ricasıyla hastanede artık çalışmak istemeyen Salih'i köşkün bahçesine bakmak üzere bahçıvan olarak hemen işe alır. Aralarında geçen konuşma sırasında Nazım neden hastaneden ayrılmak istediği sorduğunda Salih, eşini orada kaybettiğini ve artık orada durmak istemediğini söyler. Sanki daha önce hiç karşılaşmamış (!) gibi konuşurlar.

Filmde, Göksel ve Nazım'ın kızının birbirinden habersiz farklı muhitlerde büyüyen iki kardeş oldukları, Göksel'in annesini kaybettiği ve annesi olmadığı için Kenan'ın onu daha sıcak bir sevgi ile büyüttüğü ve aradan geçen zamanda büyüdükleri, yedi yaşına geldikleri bilgisi, onların fotoğraf kareleri üzerinden fonda bir sesle anlatılır.

Köşkte çalışmaya başlayan Salih, Nazım'ın kızı ile iyi anlaşır ve birlikte çok güzel vakit geçirmeye başlarlar. Minik Türkan, annesinden çok Salih amcasıyla vakit geçirmeyi tercih etmektedir. Salih de onu çok sevmekte, hiç bir isteğini geri çevirememektedir. Bu yüzden, Nazım'ın eşinden azar bile işitir.

Bir gün plajda babası Kenan ile şakalaşırlarken koşarak denize atlayan Göksel, denizden büyümüş yakışıklı bir delikanlı olarak çıkar. Yine babası ile şakalaşırken, bu kez plajda genç bir hanıma (Fatma Girik) çarpar. Çarpıştığı genç kız, fabrikatör Nazım Beyin kızı Türkan (Fatma Girik) da Salih amcası ile aynı plajdadır. Göksel bu çarpışmadan çok mahcup olur, ancak durumu karşıdan izleyen Kenan, bu çarpışmayı sevimli bir espriyle karşılar. Kenan, oğlu Göksel ile çok iyi anlaşılan, arkadaş gibi bir babadır. Göksel de babası Kenan'a karşı oldukça saygılı, iyi yetiştirilmiş bir gençtir.

Türkan, bir gün babasından ve evin şoföründen habersiz arabayla gezmeye çıkar ve yolun kenarında yürüyen Göksel'e çarpar. Göksel yere düşer, ama bir şey olmaz. Fatma, hemen bir doktora gitmeyi önerir, ancak, Göksel iyi olduğunu söyler. Fatma Göksel'in plajda kendisine çarpan genç olduğunu hatırlar, Göksel ise o çarpışmayı hatırlamamıştır. Fatma, gideceği yere bırakmak ister, Göksel kabul etmez. Ancak aralarında samimi, sıcak esprili bir konuşma geçer.

Yüksel, ticaret lisesi mezunudur. Yüksek tahsiline devam ederken bir yandan da çalışıp para kazanmak, babasına yük olmamak istemektedir. Babasının da onayını alarak bir gazete ilanındaki muhasebecilik için ilan veren kuruma gider. Burası sürekli çarpıştığı genç kız, Türkan'ın babası fabrikatör Nazım Bey'in iş yeridir. Göksel elinde gazeteden kestiği adresten ilanı veren yeri bulur ve içeriye girmek üzere iken merdivenlerde aynı genç kız Türkan ile bu kez yine karşılaşır. İkisi de şaşkın, anlam veremeden birbirlerine bakarlar. Türkan arabasına biner ve Göksel'in arkasından bakarak gider. Göksel iş başvurusunu yapar. Türkan, Göksel'in iş başvurusu yaptığını anlamıştır. Sonucun belirleneceği gün babasının odasında sanki hiç ilgisi yok gibi davranarak bir yandan hissettirmeden listedeki adaylara göz atar ve Göksel'in adını görür. Türkan, fabrikatör babası Nazım Bey ve ortağı müdür Ahmet Bey'le birlikte muhasebeci işine başvuruları değerlendirirken, adayların hepsinin eşdeğerde olduğunu söyler ve kura çekmeyi önerir. Kura işini de kendisi yapar ve tesadüfen (!) kurada Göksel seçilir. Göksel, nasıl seçildiğinden habersiz sonucunu babası ile paylaşmak için sevinçle eve gelir. Ancak babası çalışmaya başlayacağı yerin fabrikatör Nazım Bey'in iş yeri olduğunu öğrenince hafif bir fenalık geçirir. Göksel'e nedenini açıklayamaz, ama orada çalışmasına şiddetle karşı çıkar. Korkunç bir tesadüftür (fabrikatör Nazım Bey Göksel'in gerçek babasıdır), ne yapacağını bilemez. Göksel babasının çalışmasını istememesini anlamamakla beraber, nedenini bilmeden onu üzdüğünü düşünerek babası istemezse çalışmamayı kabul eder. Ancak, Kenan sonra kararından vazgeçer ve sabah oğlunu işe kendisi uğurlamaya karar verir.

Göksel kısa sürede iş yerine uyum sağlar ve sevilen bir eleman olur. Özellikle patronu Nazım Bey öz oğlu olduğunu bilmediği Göksel'e karşı özel bir sempati duymaktadır. Göksel, bir gün iş çıkışı eve dönerken Fatma onun çıktığını babası Nazım Bey'in odasından görür. Arkasından o da şoförü ile çıkar yolda Göksel'i yakalar ve şoförüne arabaya davet ettirir. Yol boyu sohbet ederler.

Nazım Bey Göksel'in çalışmasından, fabrikasına başarılarıyla sağladığı katkılardan çok memnundur; önce maaşına zam yapar, bir süre sonra da müdür yapar. Göksel'in sorumlulukları artmıştır. Göksel'in işe alınmasında da tereddütlü davranan ve girdiği günden beri hem başarılarından hem de ortağı Nazım Bey'in kızı Türkan'dan kıskanan müdür Ahmet Bey, Göksel ile ilgili gelişmelerden memnun olmayan tek kişidir.

Köşkün 'küçük hanım'ı Türkan'ın yirminci yaş günü için babası Nazım Bey, köşkte büyük bir kutlama düzeler ve tüm dostlarını davet eder. Göksel ve babasının da davetli olduğu bu kutlamaya Göksel, yalnız katılır. Türkan, ilk dansı babası Nazım Bey ile yapar, sonra Ahmet Bey Türkan'ı babasından devralır, ancak sözleriyle ve davranışlarıyla Türkan'ı rahatsız eder. O gece boyunca Türkan ve Göksel, başa başa kalırlar ve birbirlerine olan aşklarına herkes tanık olur. Bu ilişkiden memnun olmayan tek kişi, Türkan'da gözü olan Nazım Bey'in iş ortağı müdür Ahmet Bey'dir. Göksel ve Türkan ilk kez o gece birbirlerine sözlü olarak aşklarını ifade ederler ve doğum günün de çalınan "Nerdesin, nerdesin? Güzel gözlü meleğim..." adlı şarkıyı her nerede çalınırsa çalınsın, ayrı bile olsalar birbirlerini düşünmek ve bu şarkıda buluşmak için söz verirler. Daha sık bir araya gelmeye başlayan Türkan ve Göksel'in, birlikteliklerini engellemek için müdür Ahmet Bey, Göksel'e sürekli yeni işler çıkarmaktadır. Her ikisi de bu engelin farkındadırlar, Türkan her defasında babası ile bu durumu paylaşmak ister, ancak Göksel engel olur. Bu durumu bir an önce çözmek için Göksel babasına durumu açar ve Türkan ile evlenmek istediğini anlatır. Kenan, tıpkı Göksel'in – öz babası - Nazım Bey'in fabrikasında işe başlayacağını öğrendiği zaman gösterdiği tepkiyi

göstererek bu evliliğe şiddetle karşı çıkar. Göksel, babasına Türkan'ı istemeye gitmezse kendi gidip isteyeceğini ya da başkasına isteteceğini söyler. Kenan Göksel'e önce durumu bir türlü açıklayamaz, ancak Göksel onu dinlemeyip giderken engel olmak için Nazım Bey'in öz babası ve Türkan ile kardeş olduklarını, annesinin geçmişte yaşadıklarını Göksel'e açıklar. Göksel, bir şok geçirir, utanç içindedir. Bütün hayatını değiştirecek önemli kararlar alır: fabrikaya gidip ayrıldığını bildiren bir mektup ile kasanın anahtarını bırakıp, İstanbul'u terk edecektir.

Göksel, planladıklarını gerçekleştirmek için o gece fabrikaya gidince, bekçi şüphelenip müdür Ahmet Bey'i çağırır. Göksel, Ahmet Bey gelmeden anahtar ve mektubu bırakıp çıkmıştır. Ahmet Bey, geldiğinde mektubun üzerinde Nazım Bey'e özel olmasına karşın açar, okuyup yırtar ve anahtarın verini öğrenerek kasayı açar. Bekçi bu kez de Ahmet Bey'in davranışlarından şüphelenip Nazım Bey'e haber verir. Ortağı Ahmet'i kasanın başında paraları alırken yakalayan Nazım, hemen polise haber vermek ister. Ahmet Nazım'a vazgeçmesi için yalvarır, bütün güveni sarsılan Nazım polisi arar, ancak bu sırada Ahmet, kasadaki tabanca ile Nazım'ı orada vurur. Ahmet, bu olaya tanık olan bekçiye önce öldürmekle tehdit eder, sonra tabancayı yok etmesini, gördüğü her şeyi unutmasını ister ve yüklü bir miktar para verir. Fabrikadan hızla ayrılan Ahmet'in bütün planları, Göksel'in hem kasadaki paraları çalmakla hem de Nazım Bey'in katili olarak suçlamasını sağlamaktır. Göksel, olanlardan habersiz perişan bir halde, içerken bulunup bu suçlamalardan tutuklanır. Olanlara kendisi de, onu sevenlerde inanamaz. Süren mahkemeler boyunca, müdür Ahmet, bekçi ve fabrikada çalışan bazı görevliler yalan-yanlış bilgiler verir, yalancı şahitlikler yaparlar. Bir taksi şoförü, olanlarla ilgili gazete okuduğu haber üzerine mahkeme salonuna gelir ve Ahmet Bey'i fabrikaya o gece kendisinin getirdiğini, beklerken tanık olduğu olayları anlatınca önemli gerçekler ortaya çıkar. Müdür Ahmet ve gece bekçisi tutuklanır, Göksel ise tahliye edilir. Göksel, mahkemede o güne kadar neden sustuğunu ve işini bırakma nedenini anlatırken, mahkeme salonunda Türkan'ın yanında oturan bahçıvan Salih, oturduğu yerden "Hayır, kardeş

değilsiniz” diye bağırır. Salih yıllardır sustuğunu ve Türkan’ın gerçek babası olduğunu iddia ederek kendisinin de dinlenmesini ister. Yıllar önce hademe olarak çalıştığı hastanede eşinin doğumunu beklerken aynı saatlerde fabrikatör Nazım Bey de kendi karısının doğumu beklemektedir. Doğumdan çıkan doktor, Salih’e karısının doğumda öldüğünü ve bir kız çocuğu doğduğu haberini vererek hastane başhekimini Dr. Ali Rıza Bey’in odasına götürür. Başhekim Salih’e diğer doğumdaki kadının (Nazım’ın karısı) çocuğunun ölü doğduğunu, bundan annenin haberi olmadığını ve bir daha çocukları olma ihtimalinin de olmadığını söyler. Salih bu cümlelerin devamında gelecek teklifi hisseder. Doğan kızının tanıdığı bu varlıklı, iyi ailede çok iyi bakılacağını söylediğinde, Salih kızından ayrılamayacağını söylese de doktor ona da bir çare bulacağını söyleyerek fabrikatör Nazım Bey’i odaya alır ve bu gerçeği sadece üçü bilirler. Salih mahkemeye üçü arasında yapılan anlaşmaya ve doğuma ilişkin belgeleri delil olarak gösterebileceğini söyler. Mahkemedeki herkes bu hikayeden çok etkilenir, mahkeme biter. Türkan ve Göksel birbirlerine kavuşurlar.

2. 2. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre *Küçük Beyefendi* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi

1. İlk Karşılaşma Sahnesi : Plajda Çarpışma / Filmin 18:30 – 18:52 Dakikası

Bu sahne, Göksel ve Türkan’ın çocukluklarında da denize girmek için geldikleri plajda geçmektedir. Her ikisinin de büyüdükten sonra genç olarak ilk kez görüldüğü bu sahnede Göksel, çocukluğunda olduğu gibi yine babası ile şakalaşmaktadır. Babasından kaçarken Türkan’a çarpar. Türkan Salih amcasının kucağına düşer. Türkan, Salih amcası ve yanlarındaki şoför Mistik hemen Göksel’i uyarırlar. Göksel, mahcup özür diler, ayrılırken Türkan, Göksel’e sempati ile bakar Göksel de gülerek cevap verir, göz göze gelirler.

Kısa ve oldukça hareketli olan bu sahne, genel, orta ve yakın plan çekimlerden oluşmaktadır. Türkan ve Göksel'in ilk karşılaşmaları olan bu sahnede çarpışmadan çok birbirlerini fark etmelerini yakın plan çekimlerdeki ifadelerine "Oyunculuğun Doğası" bakımından nasıl yansıttıklarına bakılacaktır.

Fatma Girik'in (Türkan) oyunculuğu: Türkan, 19-20 yaşlarında, siyah saçlı, mavi gözlü, orta boylu, sevimli, sempatik, cana yakın, bekar bir genç kızdır. Annesi hayatta olmayan Türkan, fabrikatör babası Nazım Bey ile köşkte varlıklı bir hayat sürdürmektedir.

Türkan, ilk kez yetişkin bir genç kız olarak görüldüğü bu sahnede; önce genel çekimde Göksel ile çarpışır, orta plandaki çekimde ise, şoför Mistik ile yan yana oturan Salih amcasının kucağına düşer. Birkaç saniye süren bu olayın, kısa peş peşe çekimlerle verilmesiyle çarpışmanın nasıl, nerede, kiminle ve ne olduğuna ilişkin soruların cevapları alınmaktadır. Ancak çarpışmanın hemen ardından Türkan ve Göksel'in birbirlerini fark ettikleri kısa bakışma, bu sahnede ikisinin de ayrı ayrı yakın çekimleri ile verilmektedir. Bu bakışmada ilk dikkati çeken, Türkan'ın çarpışmaya kızgın tepki vermesine karşın, Göksel'e bakışındaki sevgi ve sempatidir.

Göksel'in kendilerine yaklaşıp özür dilediği andan itibaren kızgınlığı, gerginliği bir anda kaybolan Türkan, yakın çekimde Göksel'in ona baktığı üst bakış açısından görüntülenmektedir. Bu sahnede sadece bir kez yakın çekimde görünen Türkan, fiziksel olarak rahat ve özgür görünmektedir. Türkan'ın oldukça sevimli, şirin, sempatik bakışı, Göksel'i affettiğini, aynı zamanda beğendiğini belli eden bir bakıştır. Türkan'ın bu bakışını ifade ettiği duruşu, genel olarak rahat ve amaçlıdır. Bakışları duygularını rahat ifade edebilmektedir. Dolayısıyla, yüz ifadesinde içsel coşkusunu mimikleriyle uygun şekilde anlatmaktadır. Yüz ifadesini etkin kullanarak verdiği mesajın anlaşılabilirliği, bütün dikkatini ve ilgisini rolüne, oynadığı sahneye verdiğini göstermektedir. Türkan bu sahnede, üzerindeki mayosu, saçları, başındaki

plaj şapkası ile doğal bir görünümündedir. Plajda bulundukları ortama uygun, o ortamın gereği olan hareket ve davranışlar içerisinde. Türkan, yakın plan görüntüsünde yüzünde makyaj olup olmadığı anlaşılmayacak kadar doğal ve sade bir görünümündedir.

Kısa bir yakın çekimde, diyalog olmadan ve ilk kez görünmesine karşın, yüz ifadesinin-mimiklerinin anlaşılabilirliğinde Türkan'ın yakın çekim görüntüsünün sinema dili bakımından perdede kalma süresinin yanı sıra, sözsüz ifade ettiği duygu ve düşüncelerle başarılı bir imgelem/alt-metin çalışması yaparak karakterin yaşantısına girdiği anlaşılmaktadır. Psikolojik ve içe yönelik olan bu bakışmada, oyuncunun hiç söz olmadan, sadece mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullandığı ve benzer bir bakışla aldığı cevaptan, aralarında olup bitenlerin olumlu bir duygu alış verişi ile sonuçlandığı gözlenmektedir.

Çarpışma öncesi ve hemen sonrasına kadar mekanda doğal sesler duyulurken, bakışmanın verildiği yakın çekimlerde, fonda duyulan doğal sesler kesilir ve filmin ilerleyen sahnelerinde kendi şarkıları olarak belirleyecekleri şarkının – “Nerdesin, nerdesin? Güzel gözlü meleğim...” - ezgileri duyulur. Bu şarkının ezgileri, hem birbirlerine bakışarak verdikleri tepkinin anlamlandırılması, hem de ilerleyen sahnelere seyirciyi hazırlayan ve sinemada işitsel öge olarak müzik ile bağlantı kurulmasını sağlayan bir yöntemdir.

Göksel Arsoy'un (Göksel) oyunculuğu: Göksel, lise mezunu 20-25 yaşlarında, sarışın, uzun boylu, yakışıklı, iyi aile terbiyesi almış bekar bir gençtir. Annesi hayatta olmayan ve babası Kenan ile arkadaş gibi iyi ilişkileri olan Göksel, babası ile basit, sade bir hayat sürdürmektedir.

Göksel'in yakın çekimi, Türkan'ın Göksel'e baktığı bakış açısından - alt açıdan verilmektedir. Türkan yere düştüğü (düşükten sonra da doğrulur ve yerde oturur) için Göksel'i görebileceği bakış açısı şüphesiz alt açıdır,

bununla beraber sinemada alt açıdan bakış, öznel ve çoğunlukla güçlü, onaylanan, yüceltici bir bakış anlamı taşımaktadır.

Türkan, çarpışma sonucu düştüğünde kızgın bir ifadeye sahipken, daha sonra anlayışlı ve affedici, sevimli bakışlarıyla Göksel'e de cesaret vermiş, onu rahatlatmıştır. Yakın çekim görüntüsünde rahatlamış, gevşemiş bir ifade ile Türkan'ın gülümsemesine kendisi de gülerek cevap veren Göksel'in bedensel duruşunun gerginlikten kurtulmuş rahat olduğu gözlemlenmektedir.

Göksel, bulunduğu ortama ve duruma dikkatini iyi odakladığı için Türkan'ın verdiği tepkiye o da, dürüst, kontrollü ve ince bir tepki vermiştir. Göksel bu sahnede Türkan'dan önce görünür ve babasına üst üte yaptığı şakalarla, sergilediği rahat davranışlarıyla yaptığı eylemlerin gerçekline inanarak rolünü yaşadığını gösterir. Bulunduğu ortama uygun ve o ortamın bir parçası gibi davranmaktadır. Göksel'in inanarak ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek yaptığı eylemlerde, zihin ve beden uyumunun gerçekleştiği ve buna bağlı olarak duygusal belleğin devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirdiği anlaşılmaktadır.

Türkan'ın ona ilgi ve sempati ile bakması sonucunda bir anlık kurulan ilişkiye temel olan, psikolojik ilişkinin niteliğini belirleyen güçlü bir paylaşım hissinin sağlanmasıdır.

2. Bir gazonoda baş başa, el ele oturma sahnesi (sevginin ilanı) / filmin 36:08 - 36:52 dakikası

Türkan ve Göksel, yanlarında şoför Mıstık'ın da olduğu birkaç kez birlikte vakit geçirirler. Bu beraberlikler dışında ilk kez baş başa ve el ele görüntülendikleri sahne, bir eğlence yerinde karşılıklı oturup el ele sohbet

ettikleri sahnedir. Bu sahnenin bir bölümünde, Göksel ve Türkan genel çekimde ve kesintisiz tek bir planda görüntülenirler.

Aralarındaki konuşmanın duyulmadığı bu sahne, yoğun bir dans müziği eşliğinde bir dansözün dansı ile başlar. Dansöz bir süre yakın çekimde tek görüntülenir. Daha sonra, Türkan ve Göksel'in masalarına gelerek (36:35) bir süre yanlarında dans eder. Her ikisi de şık giyimli görünmektedirler; Türkan'ın üzerinde koyu renk bir elbise ve fular vardır, saçları yapılmıştır. Göksel'in üzerinde koyu renk bir takım elbise vardır. Türkan ve Göksel küçük bir masada karşılıklı oturmaktadırlar. Masalarında sadece bir içki şişesi ve iki bardak vardır. Bulundukları ortam sade, herhangi bir özelliği olmayan sıradan bir mekandır. Birbirlerine hafif yaklaşmış el ele konuşmaktadırlar. Dansöz gelince, Türkan tedirgin olmuşçasına elini Göksel'in elinden çeker. Türkan süre dansöze bakar, ancak daha sonra sıkılmış bir tavırla başını diğer yöne çevirir ve ilgilenmez. Göksel ise, dansöze karşı hiçbir eylem göstermeden sadece zaman zaman bakarak gitmesini bekler. Dansözün yanlarından çekilmesi ile sahne biter.

Bu sahnede, sadece Türkan ve Göksel'in masalarına dansöz geldiği zaman onun fiziksel hareketlerine karşı gösterdikleri tepki niteliğindeki bedensel hareketler anlaşılmaktadır. Genel çekimde verilen bu beraberlik sırasında aralarında diyalog olmaması ve hiç yakın çekimin kullanılmamış olması, filmde ikilinin beraberliklerinin hangi aşamada olduğunu ya da ilerleyen arkadaşlıklarını göstermeye yönelik bilgi verici bir ara çekim olduğu düşünülmektedir.

Türkan ve Göksel, el ele oturdukları için birbirlerine eylem olarak sevgilerini ilan ettikleri düşünülmüş ve bu sahneye yer verilmiştir.

3. Köşkte Türkan'ın 20. yaş günü kutlaması - sözlü aşk ilanı ve ilk öpüşme / filmin 42:04 - 48:26 dakikaları arası (42:04 - 43:08 Balkon, 47:13 - 47:35 Şarkı sonu kenara otururlar, 47:48 - 48:25 ilk öpüşme)

Türkan'ın 20. yaş günü kalabalık bir davetli grubu ile köşkte kutlanmaktadır. Türkan ve Göksel'in dans ederek baş başa kaldıkları ve birbirlerine aşklarını/sevgilerini en uzun ilan ettikleri bu sahne, bütün gece boyunca doğum günü kutlamasının anlatıldığı sekansın içinde yer alan ve köşkün balkonunda geçen bir sahnedir.

Göksel ve Türkan dans ederek köşkün bahçeye bakan balkonuna gelirler. Balkona geldiklerinde kamera sabittir ve onları bel çekiminde görüntülemektedir. Balkonun kenarına doğru (kameraya arkaları dönük) el ele birkaç adım atarak kameradan uzaklaşarak boy çekiminde görüntülenirler. Burada bir süre baş başa kalır, birbirlerine karşı hislerini yakın – omuz ve baş - çekimlerde ifade ederler. Daha sonra orta plan - diz çekiminde konuşmalarına devam ederken, yanlarına keman çalan bir müzisyen gelir, etraflarında çalar. Tekrar yakın çekimde, birbirlerinden ne kadar etkilendiklerini anlatırlar. Sahnenin başından itibaren fonda romantik bir dans müziği duyulmaktadır.

Bu arada içeride seslendirilen “Nerdesin, nerdesin? Güzel gözlü meleğim” şarkısını onlar da balkonda dinlemektedirler. Şarkı bittiğinde, balkon kenarlıklarına oturarak konuşmalarını tek tek yakın çekimde sürdürürler ve bu şarkıyı kendi şarkıları olarak belirlerler. Üst açıdan ikili görüntüleyen kamera, bu beraberliğe sevinen üçlüyü (Salih amca, şoför Mistık, aşçıbaşı) de çerçeveye dahil etmiştir. Onlar da gecenin başından beri aşağıda bahçeden Türkan ve Göksel'in aşkını keyifle seyretmektedirler. Türkan ve Göksel balkona ilk çıktıkları açıdan önce bel çekiminde birlikte, sonra yakın çekimde ayrı ayrı birbirlerine romantik bakışları ile görüntülenirler. Fonda çok romantik başka bir müzik duyulmaktadır. Tekrar bel çekimde öpüşürlerken müdür Ali Bey onları izlemektedir, sinirle yanlarına gelir.

Göksel'i aradığını, kapıda misafirleri karşılaması gerektiğini söyleyerek onları rahatsız eder ve tekrar içeriye geçer. Her ikisi de Ahmet Bey'in Türkan'a olan ilgisinin farkındadır. Türkan Göksel'e sarılır, sahne biter.

Fatma Girik'in (Türkan) oyunculuğu

O gece yirminci yaşına girişini sevdikleriyle kutlayan Türkan için en sevdiği, en ayrıcalıklı insan, Göksel'dir. Türkan'ın, Göksel ile anne ve babasının da düğün gecelerinde baş başa kaldıkları aynı yerde (köşkün balkonu) sevdiği insanla el ele, göz göze olmaktan duyduğu heyecan ve mutluluğu dile getirdiği yakın çekim (dört kez) görüntüleriyle daha önceki çekim planlarına göre karaktere daha yakınlaşarak seyirciye onun duygularını daha iyi anlama, onunla içli dışlı olma imkanı verilmek istenmiştir. Ancak, önceki çekim planlarında duruşu, davranışları daha rahat ve amaçlı olduğu gözlemlenen Türkan, mutluluğunu, heyecanını ifade ettiği yakın çekimlerden ilk ikisinde, hem kamera ile olan uzaklığı ve bakış açısı (Göksel'in gözünden – karşılıklı ve çok yakındırlar, Göksel Türkan'ın kollarını tutmakta, Türkan'nın elleri de Göksel'in göğsünde durmaktadır. Türkan, kendisinden daha uzun boylu olan Göksel'e başını biraz kaldırarak konuşmaktadır), hem de önceki çekim planlarında saç biçimi daha kabarık ve hareketli görünürken ilk iki yakın çekimde oldukça sönük ve bakımsız bir görüntü veriyor olması nedeniyle sinema dilinde görsel devamlılığı etkileyen bu öğeler bakımından daha oyunculuğa bakılmadan gerçeklik ve inandırıcılık konusunda olumsuz bir izlenim oluşmaktadır. Çünkü bu sahnede sinemasal devamlılığı sağlayacak olan yakın çekimlerin (ilk ikisinde ; 42:22 ve 42:46) kullanımında içeriksel bağlamada görsel hatalar yapılmıştır. Özellikle sinemasal devamlılığın temel taşlarından birisi olarak bilinen bakış açısı, iki görüntü arasında bağlantı kurmada çok önemli bir unsurdur. Bu sahnede, Türkan ve Göksel konuşmalarında ayakta ve karşılıklı durmaktadırlar. Kamera ikiliyi karşıdan, ikisini de profilden görüntülemektedir. Bu tür bir karşılıklı konuşmanın bağlanış şeklinde, en çok dikkat edilmesi gereken, önce ikisi birlikte görülmekteyken, tek çekimlerde sadece birini ya da

konuşanı göstermek esastır. Bu yapılırken de, özellikle görüntülenecek kişiye bakanın açısını devamlılık ilkesine uygun olarak korumak ve mümkün olduğunca seyircinin kafasını bu işi karıştırmadan yapmak gerekmektedir. Ancak, bu tür bağlantılarda Brown'ın (2006: 108, 118) da belirttiği gibi, bütün kesmelerde olduğu gibi, planların birbirine bağlanabilmesi için bakış çizgisi ve yüzde yirmi kurallarına uyulması esastır. Bu anlamda, her biri sahneleri ve sekansları oluşturacak olan çekimlerin filmin amacına uygun gerçekleştirilmesi çok önemlidir. Çünkü, dramatik bir yapımda devamlılık, o sahne görülen her şey için gereklidir. Bunun için daha önceki çözümlemede de söz edildiği gibi, bir film çekiminde çekimi yapılan sahnede görülen tüm nesneler, aksesuarlar, oyuncular için devamlılık yazmanının incelikli tutacağı notlar, kurgu sırasında yönetmene, filmin amaca uygun şekilde bütününe oluşturmaya hizmet edecektir.

Bütün bunlara bağlı olarak Türkan, Göksel'e duyduğu yakınlığı ve hislerini aktardığı ilk iki yakın çekimde (ikili çekimlerden ayrı - bağımsız çekilen), Göksel ile beraber oldukları ikili planlara göre, daha tutuktur. Yoğun duygularını anlatmaya çalıştığı coşku anlarında gergin olduğu gözlenmektedir. Gövdesel duruşu ve Göksel'e yakınlığı, rolün gerektirdiği gövdesel anlatıma uygun değildir. Çünkü, aynı zamanda karşısındaki nesne (Göksel yerine kameranın objektifine bakmaktadır) ile ilişkisini hayal gücünü kullanarak iyi kuramadığı, dolayısıyla oyuna odaklanmasını tam olarak gerçekleştirmediği düşünülmektedir. Stanilavski'nin psikolojik temeli olmayan bir eylemin ilgi çekici olmayacağına inanması gibi yapılacak eylemin küçük ya da büyük olması hiç fark etmeksizin fiziksel etkiyle birlikte psikolojik etkinin de olduğu gerçeği hatırlanacak olursa, basit bir eylemi karmaşık psikolojik bir eyleme bağlayan 'eylemin öğeleri' oyuncuya bir karakterin bütün dünyasına yerleşmesinde yardım eder. Bu öğeler, birbirleriyle aktif olarak birleşir, birbirlerini tamamlayıcı bir işlev görerek organik süreci tamamlarlar. Hem dıştan içe hem de içten dışa yol alan bu süreçte, gerçekleştirilecek tüm eylemlerin gerçekliğine inanmak gerekmektedir. Bunu başarmak için, oyuncunun "sihirli eğer" ya da "yerine geçme" ile rolüne ilişkin her şeyi haklı

göstermesi ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne alması gerekmektedir. Bir başka deyişle, Strasberg'in özellikle sinema oyunculuğunun mantığına uygun olarak geliştirdiği verilen şartların dışında kişisel deneyimlerden faydalanılarak da bir oyuncunun yapacağı her şeyi haklı gösterebileceği varsayımı da oyunun gerçekliğine inanmada işleyen bir yol. Zihin ve beden uyumu gerçekleştiği zaman, inanılarak yerine getirilen bir eylem de duygusal bellek/coşku belleği yani, rol için gerekli duyguyu harekete geçirecektir.

Bu açıdan bakıldığında, Türkan'ın özellikle ikili çekimlerde sahneyi paylaştığı oyun arkadaşı Göksel ile birlikte orta planlarda (boy, diz, bel çekimi) verilen görüntülerde; fiziksel olarak rahat ve özgür, bütün dikkati ve ilgisi oyununda, karşısındaki insanda, özellikle karşılıklı ruhsal ve fiziksel duygudüşünce alış-verişi yaşadıkları planlarda doğal, yaşayan, kesintisiz ve gelişme gösteren eylem sergilediği görülmektedir. Ancak, bağımsız - ayrı (farklı bir zamanda, karşısında rol arkadaşı ve onun bakış açısı olmadan) gerçekleştirilen iki yakın çekimde, oyunculuğun doğasını da etkileyen sinemasal devamlılıktan ve teknik hatalara bağlı olduğu düşünülen oyunculuğun gerçekliği bozulmaktadır. Bu durumun, sadece oyunculuktan kaynaklanmadığı, sinema dilinin doğasından kaynaklanan, yukarıda değinilen ve derin gözlem ile yapılan tespitlerimize bağlı olduğu düşünülmektedir.

Türkan yakın plan – baş – çekimde Göksel'e hislerini aktarırken, Göksel de (ikili çekimde) ; "Güzel sebeplerle gözlerin doluyor, sana ağlama demeyeceğim gülüyor gibisin" der. Ancak yakın – baş çekimde görülen Türkan'ın gözlerinin dolduğuna dair hiçbir belirti görülmemektedir. Buna göre, diyalogda ifade edilen ile gösterilen arasında uyumsuzluk olduğu gözlenmektedir.

Bu sahnede yakın çekimlerde, Türkan ve Göksel'in yüzlerine yapılan aydınlatmada da bir devam sorunu olduğu dikkat çekmektedir. İkilinin yakın çekiminden önceki boy, diz, bel çekimlerinde aydınlatma kaynağının kameranın olduğu yönden ikiliye doğru yöneltildiği anlaşılmaktadır. Buna

göre, karşılıklı duran ve birbirlerine bakan ikiliden çerçevenin sağında olan ve yüzü Göksel'e dönük olan Türkan, yüzünün solundan daha çok ışık almalı; çerçevenin solunda ve Türkan'a dönük olan Göksel'in ise, yüzünün sağ tarafı ışığı daha iyi almalıdır. Ancak Türkan'ın tek görüntülediği yakın çekimlerde yüzüne düşen ışığın geliş yönü, ikili çekimlerle olan bağı devamlılık bakımından koparmaktadır. Türkan tek yakın çekiminde yüzünün bahçeye bakan sağ tarafı daha çok aydınlıktır. Oysa, ikili çekimlerde solundan, kameranın olduğu yerden ışık gelmesine karşın, sol tarafı daha karanlık görünmektedir. Göksel'in tek görüntülediği yakın çekimlerde ise aydınlatma kaynağının yönü, olması gerektiği gibidir; Göksel'in sağından gelmekte ve yüzünün sağ tarafı daha aydınlık görünmektedir.

Bu sahne, Türkan ve Göksel'in birbirlerine hem sözlü hem de davranış olarak aşklarını/sevgilerini ilan ettikleri bir sahne olmakla beraber, ayrıca sahneyi tamamlayıcı ara planlara yer verilmiştir: köşkün bahçesinden Türkan ve Göksel'i seyreden bahçıvan Salih, aşçıbaşı ve şoför Mistik sahne boyunca zaman zaman sohbetleriyle bu sahnede onların aşklarına tanıklık ederler. Ayrıca eve bu gece için özel olarak davet edilen bir ses sanatçısı da Türkan ve Göksel'in sevdiği "Nerdesin, nerdesin? Güzel gözlü meleğim" şarkıyı seslendirerek bu sahneye sesi ve görüntüsüyle dahil olur. Söz konusu bu ara planlar nedeniyle farklı zamanlarda çekimlerinin gerçekleştirildiği düşünülen bu sahne, bir bütün olarak değerlendirilmek üzere belirlendiği halde, çalışmada özellikle yakın çekimlerde gözlemlenen sinemasal devamlılık sorunları nedeniyle, yakın çekimleri ayrı ayrı değerlendirmek zorunluluğu doğmuştur.

Buna göre, şarkıdan sonraki yakın çekimlere bakıldığında; içeride şarkı bittiğinde ayakta birbirlerine sarılı olan Türkan ve Göksel el ele balkon kenarlıklarına otururlar. Birbirlerinin gözlerine bakarak konuşurlar. Bu yakın çekimlerde (47:19 ve 47:50) Türkan, sahnenin başındaki diğer iki yakın çekime göre, bedensel duruş olarak amaçlı ve rahat görünmektedir. Bakışları

doğru, yüz ifadesini tamamlayan jest - mimikleri, doğal ve samimidir. Saçları, makyajı, giysi ve aksesuarları ikili çekimlerle devamlılık sağlamaktadır.

Türkan, Göksel'e bu şarkı için, "...nerede, ne zaman ve nasıl çalınırsa çalınsın, daima beraber olalım, e mi?" der. Türkan bu sözleri söylerken oldukça romantik bir ses tonuna (yumuşak, düşük ve aşk ile) sahiptir. Hemen ardından tekrar ayağa kalkar ve birbirlerine aşk ile hiç konuşmadan bakar, yakınlaşırlar. Bütün bunlar olurken Türkan'ın aynı zamanda, gevşemiş, kendisini rahat bırakmış ve içsel coşkusunu engelleyici her şeyden kurtulmuş olduğu gözlenmektedir. Bulunduğu ortama konsantre olmuş, düşüncelerini ifade etmede bedeni de kontrollü ve gerekli dikkati muhafaza edebilecek şekilde bir görünüm vermektedir. Türkan'ın inandığı bir eylemi yerine getirdiği, duygusal bellek/coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirmesinden anlaşılmaktadır. Bununla beraber, duygularını içinde bulunduğu romantik atmosfere uygun bir gerçeklikte ortaya koymasından da imgesel tasarımlar yaptığı anlaşılmaktadır. Türkan bu sahnede, Göksel ile birbirlerine karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bakışmalar, bedensel hareketleri ve gözleriyle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmektedir. Aralarında geçen diyalog sırasında fonda sadece mekana ilişkin doğal sesler çok hafif duyulmakta, öpüşme sırasında ise tekrar romantik müzik duyulmaktadır.

Derin gözlemlerde oyunculuğa ilişkin doğru algılamayı sağlayan öğelerden birisi de mekanın biçimlendirmede önceki yakın çekimlerin tersine, bu planlarda Türkan'ın ışığının doğru kullanılmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, kameranın ikili çekimlerde bulunduğu açıdan gelen aydınlatma kaynağı, Türkan'ın yakın çekimlerinde doğru yönden gelmekte, yüzünün solunu aydınlatmaktadır.

Bu sahnenin sonunda, Türkan ve Göksel öpüşürken izlendiklerini fark eder etmez bir anda birbirlerini bırakırlar. İçeriden onları izleyen Ahmet Bey'e doğru ani dönüşü ve çerçeveye Ahmet Bey girdikten sonra konuşmalarıyla

da onları tedirgin ettiğinde Türkan, hem tedirginliğini hem de kızgınlığını anlaşılır bir şekilde çok iyi ifade etmektedir. Bedensel duruşu, yüz ifadesi, ellerini sürekli farklı şekillerde ve ne yapacağını bilemez bir halde tutarak, gözlerini kaçırarak verdiği cevaplarla o anda, adeta suçüstü yakalanmış bir insanın sıkıntısını sergilemektedir. Ahmet Bey yanlarından ayrıldıktan sonra keyifleri iyice kaçmıştır. Türkan Göksel'e sarılır, başını göğsüne yaslar ve aldırılmaz bir şekilde Göksel'e sevgisini, aşkını bir kez daha göstermeye çalışır.

Bu sahnenin, ikili - üçlü orta plan çekimler ve yakın ikili çekimlerle anlatılan son planının, sinemasal devamlılık ve görsel düzenleme bakımından başarılı olduğu görülmektedir. Oyuncuların bakış açısı, çerçevenin ölçüsü ve düzeni, aydınlatma kaynağının yönü, içerik ve hareketin (Türkan'ın Göksel'e sarılmasının iki farklı açısı) devamlılığını sağlayan yerinde kesmeler, sinemasal birimler olarak oyunculuğu olumlu yönde desteklemektedir. Bu planda Türkan, psikolojik olarak tedirginliğini verebilmek için kas denetimini sağlamış ve kendisini uygun duruma getirmiştir. Bu anlamda, duruşları amaçlıdır ve gövdesel olarak gerekli anlatımı sağladığı görülmektedir. Buna bağlı olarak, dikkat gerginliği yaşamadığından bütün dikkatini ve ilgisini oynadığı sahneye vermiş, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi tedirginliği hissedişini anlaşılır ifade ettiği gözlenmiştir. Bütün bu öğelerin bir arada oluşu, Türkan'ın mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlarla kendisine yaptığı eylemlerde haklı olduğuna yönelik inanç verdiğini de göstermektedir. Türkan bu planda, Göksel ile doğrudan ilişkilerinde ve kendi kendisiyle kurduğu ilişkisinde, o anda yaşadıklarına uygun bir psikolojik paylaşım sağlamıştır. Böylece Türkan'ın imgelem gücünün de harekete geçtiği düşünüldüğünde, canlandığı karakterin ruhça ve gövdece yaşayışını doğru, doğal oyunculukla sergilediği sonucu çıkartılmaktadır.

Bu sahnede Türkan'ın üzerinde göğüs dekoltesi ve sırtı açık, koyu renkli şık bir elbise vardır. Ayrıca yakasının solunda kıyafetini tamamlayan bir

broş takılıdır. Sol kolunda bilezik ve sol elinde bir yüzük olduğu görülmektedir. Kıyafeti ve onu tamamlayan bu aksesuarların, 20. yaşını kutlayan bir genç kız için fazla kadınsı olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden, canlandırılan karakterin gerçekliğini tamamlama bakımından çelişkili bir duruma neden olmaktadır. Makyajında aşırılık yoktur, ancak saçları doğal görünüm kazandırılmak isterken kocaman ve fazla saçtan kabarık görünen bir peruk yüzünden hem bu sahnede hem de film boyunca Türkan'ın başının ve yüzünün ifadesinde yapay bir görünüme neden olduğu düşünülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Göksel) oyunculuğu

Göksel bu sahnede, Türkan ile dans ederek balkona geldikleri andan başlayarak sahne boyunca, bu beraberlikten mutlu bir sevgili olarak rahat, tutarlı, yerinde davranışlar sergilemektedir. Fiziksel olarak özgür ve kontrollü olduğu gözlenmektedir. Duruşları amaçlı, jestleri – mimikleri / yüz anlatımı, sesinin tonu ve bütünüyle beden dilini ve yeteneğini kontrol edebildiği görülmektedir. Kas denetimini sağlamasına bağlı olarak, kendisini uygun duruma getirmiştir. Gerilim olmadan gereken konsantrasyon ile tıpkı gerçek hayatta iki sevgili gibi gözlerini Türkan'dan ayıramamakta, düşüncelerini ifade edecek olan bedeniyle de dikkatini koruduğu (Türkan konuşurken, bir yandan onu dinlemekte, yerinde tepkiler vermekte ve elleriyle sürekli Türkan'ın kollarını okşamaktadır), gözlenmektedir. Dolayısıyla, oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olarak algılanmaktadır. Göksel'in bunu başarmak için rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermiş ve rolünün verilmiş şartlarını ya da kendi deneyimlerini göz önüne almış olduğu düşünülmektedir. Gerçekleştirdiği her bir fiziksel eylem ve yaptığı her şey için hayal gücü ile kendisine bir perspektif ve hareket duygusu verdiği ve böylece, canlandığı karakterin yaşantısına daha rahat girdiği anlaşılmaktadır. Bu sahnede Göksel'in davranışlarının anlam ve mantığını anlaşılır olması, Türkan ile uyumlu, kesintisiz bir duygu - düşünce paylaşımı sağlamalarına bağlıdır. Bu paylaşımda, sürekli bir akışın olduğu gözlenmektedir.

Göksel bu sahnede, diğer sahnelerde olduğundan daha farklıdır. Üzerinde koyu renk bir takım elbise ile sade ve şık bir görünümde dir. Sevdiği insanın doğum günü kutlaması için giydiği bu kıyafetin bulunduğu ortama ve yaşına uygun olduğu, dolayısıyla bu sahnedeki oyunculuğun gerçekliği ile tamamlayıcı bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir.

Göksel'in çekim planları ile ilgi olarak, sinemasal devamlılığın sağlanmasına, özellikle ilk yakın çekimlerde Türkan'ın yakın çekimlerinde gözlenen durum, Göksel'in yakın çekimlerinde görülmemektedir. Göksel'in tek görüntülediği yakın çekimlerde bakış açısı, daha iyi (çok iyi olmamakla beraber, başını biraz eğerek konuştuğu için), daha anlaşılır bir açıdır. Göksel'in şarkı sonrası yakın çekimlerinde (47:24 ve 47:49) ise, daha önce Türkan'ın yakın planlarında yaşanan sorun dikkati çekmektedir. Aydınlatma kaynağından ışığın geliş yönü ikili çekimlerle Göksel'in yakın çekimlerinin bağında devamlılık sorunu yaratmaktadır. Hatırlanacak olursa, aydınlatma kaynağının ikili çekimlerde, kameranin olduğu yönden ikiliye doğru yöneltildiği belirtilmişti. Buna göre, Göksel'in yüzüne düşen ışığın onun daha önceki yakın çekimlerinde olduğu gibi sağ taraftan alması dolayısıyla, yüzünün sağ tarafının daha aydınlık olması gerekmektedir. Oysa bunun tam tersi bir durum gözlenmiştir. Özellikle şarkı sonrası iki yakın çekimde de, sol taraftan (bahçeden) çok kuvvetli bir ışık almaktadır. Bu yüzden, çene ve burun gölgesi sağ omzuna düşmektedir. Bu da hatalı aydınlatmanın neden olduğu oyuncunun konumunda, mekanın algılanarak biçimlendirilmesinde ve filmsel uzamın yaratılmasında çelişiklere yol açmaktadır.

Bu sahnenin son planında Ahmet bey yanlarına geldikten sonra diyalog sadece Türkan ve Ahmet Bey arasında geçer. Ahmet Bey'in bütün sözlerine Türkan cevap verir, Göksel susar, hem mahçup hem sinirlidir ve kendisini zor tutar. Türkan'ın ona sarılıp telkin etmesi ve sevgisini göstermesi dışında, Göksel'in çözümlemeye dahil edilebilecek benzer bir durumu olmadığından, son plandaki oyunculuğu bu çözümlemeye dahil edilmemiştir.

4. Kumsalda baş başa ... / filmin 48:26 – 48:36 dakikası

Bu sahnede Türkan ve Göksel, bir Pazar günü baş başa denize girmek üzere beraber olurlar. Kumsalda neşeli vakit geçirmektedirler, birden yanlarına şoför Mıstık gelir, ve müdür Ahmet Bey'in Göksel'i fabrikada yapılacak bazı işler için beklediğini söyler. İkisinin de keyfi kaçar.

Bu sahnenin en başında sadece on saniye süren, Türkan ve Göksel'in kumlar üzerinde karşılıklı sürünerek birbirlerine sevgi ile neşeli yaklaşıp öpüşmeye başladıkları yere kadar olan bölümdeki oyunculuğa bakılacaktır. Çünkü şoför Mıstık'ın geldiği anda bu pozisyonlarını keser ve toparlanırlar. Ayrıca, Mıstık'ın getirdiği haber ile konuşma ve davranışların içeriği de değişmiş olur.

Türkan ve Göksel'in aralarında konuşma olmadan, beden diliyle sevgilerini / aşklarını bir kez daha ilan ettikleri bu beraberliklerinde sahneye, önce bulundukları mekan hakkında bilgi veren bir çekimle başlanmaktadır. Kamera kumların üzerinde duran otomobilden sola-denize doğru çevrinir ve ikiliyi genel çekimde görüntüler. Otomobil denize paralel park edilmiştir, hemen yakınında Türkan denize yüzü dönük, dirsekleri kumların üzerinde Göksel'e doğru vücudunu itmektedir. Göksel ise, denizi arkasına almış, Türkan'ın tam karşısında aynı pozisyonda kendisini Türkan'a doğru yaklaştırmaya çalışmaktadır. Daha sonra Türkan'ın dirsekleri ve başını görüntüleyen yakın çekimi (48:31) ve Göksel'in benzer bir yakın çekimi (48:33) verilir. Ardından ikili bir yakın çekimde (48:35), baş başa gelirler, tam öpüşmek üzereyken motor sesine dönerler (48:37), gelen Mıstık'dır.

Türkan'ın bu beraberlikte sadece yakın çekimde görülen yüz ifadesine bakıldığında, kas denetimini sağlamış, kontrollü ve fiziksel olarak rahat görüldüğü gözlenmiştir. İçsel coşkusu, yüz ifadesine de yansımıştır. Sempatik, neşeli, sevimli bakışlarla ve gülerek eylemini yerine getirirken konsantrasyonun da tam olduğu gözlenmektedir. Eylemini inanarak ve

gerçek hayatta olduğu gibi hissederek yaptığı için ruhsal ve bedensel uyumu doğrudur. Bu nedenle, duygusal belleği devreye girmiş ve gerekli duyguyu harekete geçirmesini sağlamıştır. Aralarında diyalog yoktur, ancak yoğun duygu alış verişı ile aralarında etkili bir iletişim yaşandığı görölmektedir.

Benzer biçimde Göksel'in yüz ifadesine ve hareketlerine bakıldığında, fiziksel olarak özgür ve duruşlarının amaçlı olduğu görölmektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde fiziksel eylemini de tam ve doğru uygulamaktadır. Bulunduğu ortama uygun bir davranış içinde olan Göksel'in, böylece doğru imgelem çalışması yaparak rolünün gerçekliğini yaşamayı kabul ettiği, dolayısıyla yaptıklarına inandığı anlaşılmaktadır. Göksel'in de, bedensel hareketleri ve gözleriyle hem fiziksel hem de psikolojik olarak paylaşımını Türkan ile karşılıklı sürdürdüğu görölmektedir.

Türkan ve Göksel, deniz kenarında ve mayo ile görünmektedirler. Bulundukları ortama ya da mekana uygun olmayan, rahatsız edici ya da doğallığı bozan bir durum yoktur. Türkan'ın mayosu, Göksel ile ilk karşılaştıkları sahnede de üzerinde olan mayodur. Yüzünde doğallığını bozan bir makyaj yoktur.

Türkan ve Göksel'in her birinin yakın çekimde veren görüntüleri, sadece ikişer saniyedir. Ancak bu çok kısa iki yakın çekimde ve birleşmelerini veren ikili yakın çekimde hem oyunculuk hem sinema dili oldukça başarılı şekilde bir araya getirilerek sergilenmektedir. Birbirini çok seven, aşık iki insanın baş başa kalmasının, bir arada güzel vakit geçirmesinin mantığı, hem Göksel'in hem de Türkan'ın yüz ifadelerine çok doğru ve doğal yansıması, onların oyunculuklarını gerçekçi kılmıştır. Sinema dili bakımından, birbirlerine yaklaşma hareketlerini farklı açılardan görüntüleyen kameranın bakış açılarının doğruluğu ve oyuncuların birbirine bakış çizgileri, kullanılan çekim ölçeği, yerinde kesmelerle sağlanan her bir hareketin birbiriyle örtüşmesi doğru sağlanmıştır. Doğru başarılı oyunculukları, doğru sinemasal öğelerle birleşince ortaya çıkan sonuç da oldukça başarılıdır.

5. Pastanede, Göksel'in Türkan'a evlenmek istediğini ve babasına söyleyerek onu isteteceğini ifade ettiği sahne / filmin 49:50 - 50:25 dakikaları arası

Türkan ve Göksel, önceki sahnede kumsaldaki beraberlikleri Ahmet Bey'in Göksel'i çağırmasıyla yarım kalınca aynı gün tekrar buluşurlar. Bu kez, bir pastanede bir şeyler yiyip içerek sohbet etmektedirler. Sahne, kameranın genel plandan Türkan ve Göksel'in oturdukları yere doğru ileri kaydırma hareketi ile başlar. Kamera onlara iyice yaklaşır ve ikiliyi oturdukları masayla beraber görüntüleyen bel çekiminde kalır. İkisi de düşünceli görünmektedirler. Bu sahnenin en belirgin özelliği, Göksel'in artık bu beraberliği babalarına da söyleyerek evlenmek istediğini ilk kez dile getirmesidir. Sahnenin sonunda kamera, olduğu yerden tekrar ileri kaydırma ile Türkan ve Göksel'in ruh durumunu daha iyi verebilecek ikili omuz çekimine kadar yaklaşır.

Fatma Girik'in (Türkan) oyunculuğu:

Bu sahnede, Türkan düşünceli, hem bir şeyler yemekte hem de Ahmet Bey'in Göksel'i çağırmasına kızgın, neden çağırdığını sormaktadır. Göksel'i sebepsiz yere çağırdığını öğrenince, kızgınlığı iyice artar. Artık, bu durumu babasına anlatmaya kararlı olduğunu söylemeyince Göksel, Türkan'a bir kez daha sevdiğini ve bu gece babasına durumu açarak onu istemeye göndereceğini ifade eder. Göksel'den ilk kez bu sözleri duyan Türkan'ın bir anda yüzünün ifadesi değişir, duygulanır Göksel'in ellerine sarılır. Türkan, bu sahnede sevdiği bir insanla beraberliğinin başka birisi tarafından (kendisinden yaşça büyük ve bu beraberlikte gözü olan) sürekli engellenmeye çalışılmasını yaşayan bir genç kızın ruh halini yansıtmaktadır.

Buna göre, rolünün psikolojik yaşantısına girdiği gözlemlenen Türkan, kas denetimini sağlamış ve kendisini uygun duruma getirmiştir. Jestleri, mimikleri – yüz anlatımı, sesinin tonu içinde bulunduğu gerginliği yerine getirebilmektedir. Türkan'ın yüz ifadesi oldukça gergin, kaşları çatık,

konuşması kızgın ve sorgulayıcıdır. Pazar günü baş başa güzel bir hafta sonu geçirmek üzereyken, yine aynı kişi tarafından bir engel çıkartılmıştır. Göksel ile konuşmalarında bütün dikkatini ve ilgisini üzerinde konuştukları konuya vermekte, çevrelerinde dikkatini dağıtacak nesnelerle ilgisini kesmiş görünmektedir. Bu, Türkan'ın yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul ettiğini göstermektedir. Bunun için, Türkan'ın verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlarının yanı sıra, daha önce yaşadığı deneyimlerinden yararlanarak da gerçekleştirmiş olabileceği düşünülen hayal gücünü kullanarak iç yaşamını hazırlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Türkan, bu sahnede Göksel ile karşılıklı söz söyleyerek kurduğu iletişim dışında susma, bedensel hareketleri ve gözleriyle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmektedir. Özellikle, Göksel'in kollarını tutarak bu akşam babası ile konuşacağını ; "...seni sevdiğimi, seni istediğimi ve seninle evlenmek arzusunda olduğumu söyleyeceğim. Gelip istesin seni" dediği anda, elindeki fincanı masaya bırakıp, hiçbir şey diyemez, Göksel'in gözlerine bakar, ellerini tutar ve duygulanıp Göksel'in ellerine doğru başını eğerek ağlamaya başlar (yüzü görünmez, ancak sesinin duyulması ve Göksel'in 'ağlama' demesinden anlaşılır). Bu tür psikolojik ve içe yönelik olan bir durumda, Türkan'ın konuşmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullandığı görülmektedir.

Üzerindeki giysi (bluz ve üzerinde v yaka süveter, sol kolunda bilezik görünmektedir), rahat, sade, yaşına ve bulundukları ortama uygundur. Oturdıkları pastanede görülen masa, koltuk, masada bulunan yiyecek ve servis malzemeleri, garsonlar ve diğer kullanılan nesneler, ortamın gereği olan hareket ve davranışları içeren tamamlayıcı işlev görmektedirler.

Göksel Arsoy'un (Göksel) oyunculuğu

Göksel fabrikaya Ahmet Bey'in yanına gittikten sonra, Türkan ile tekrar bir aradadır. Ancak, Göksel bu kez kendisini mutluluklarına engel olmaya çalışan kişinin varlığı üzerine çözüm üretmek durumunda hissetmektedir. Ahmet Bey'den rahatsızlığını Türkan kadar belli etmemekte, daha olgun davranmaktadır. Düşünceli ve durgun görünmekle beraber, derin nefes almakta, tırnağını kemirir gibi elini ağzında tutmakta ve genel olarak davranışları ile bu işi nasıl çözeceğini düşünür tedirgin bir hal sergilemektedir. Bununla birlikte, Türkan'ın kızgın söz ve davranışlarını, daha mantıklı söz ve eylemleriyle sakinleştirmeye çalışmaktadır. Göksel'e göre, bu engellemeleri durduracak tek çözüm; bu beraberliği daha fazla uzatmadan evlenmektir. Aslında bir önceki sahnede Göksel "...bu işi biz halledeceğiz..." derken, bu düşüncesinin sinyalini vermiştir. Gökselin bu cümlesi seyirciye de bir sonraki sahneye sözlü bir bilgi ile bağlantı kurma olanağı sağlamaktadır. Kameraya dönük yönünü Türkan'a doğru çevirerek kollarını, ellerini tutar ve "Ben bu akşam babamla konuşacağım. Seni sevdiğimi, seni istediğimi ve seninle evlenmek arzusunda olduğumu söyleyeceğim. Gelip istesin seni" dediğinde, duygulanarak ağlamaya başlayan Türkan'a 'ağlama' dediği anda kameranın ileri kaydırma ile yaklaşmaya başlar. Böylece yönetmen, görsel olarak da onların içinde bulundukları ruh halini yakın çekim ölçeğinde vererek onları seyirciye yaklaştırmakta, seyircinin olaya katılımını sağlamaktadır. Aynı zamanda, seyirci filmin devamında yaşanacak olan dramatik ve gerilim dolu olayların gelişimine hazırlanmaktadır.

Göksel'in bu sahnede gözlemlenen olgun ve mantıklı davranışları, hem yaşça büyüklüğünü hem de erkek olarak daha nesnel bakışını dolayısıyla, doğru davrandığı göstermektedir. Bu şekilde, sahip olduğu özelliklere uygun bir algılama ve anlamlandırma sağlayan Göksel; duygularının anlatımına zararlı etkisi olan kas gerginliğinden kendisini kurtarmış, olması gereken duyguyu gövdesel anlatım yönünden sağlayabilmiş görünmektedir. Bu açıdan içsel coşkusu dıştan içe ve içten

dışa rolünün gerektirdiği gibi ifade edebilmektedir. Konsantrasyonu iyi olduğu için de düşüncelerini ifade etmede bedensel dikkatini kontrol edebildiği gözlenmiştir. Beraberliklerine ilişkin önemli bir karar vererek, ilişkilerine ve Türkan'a duyduğu saygıyı göstermekle beraber, sorunları çözmeye yönelik yaklaşımını da ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Çünkü, inandığı bir eylemi yerine getirmektedir. Bu nedenle, zihin ve beden uyumunun gerçekleştiği görülmektedir. Kararını Türkan ile paylaştığı zaman, eylem ve sözleriyle kendisine bir perspektif ve hareket duygusu vermiş, bir başka deyişle imgelem çalışması iç yaşantısını başarıyla sergilemesine yardım etmiştir. Bunun yanı sıra Göksel, masada duran fincanın içinden bir şeyler içerek Türkan'ı dinlerken ve kendi kendisiyle kurduğu imgesel ilişkiyle de sahnedeki her şeyle paylaşımını kesintisiz sürdürdüğünü göstermektedir.

Bu sahnede Göksel'in kıyafeti (spor bir gömlek üzerinde süveter), bulundukları ortam, hafta sonu ve yaşı için uygun, sade ve spor bir kıyafettir.

6. Mahkemede her şey anlatıldıktan sonra kavuşma sahnesi / filmin 83:48- 83:55 dakikası

Bu sahne, filmdeki bütün sırların açıklığa kavuştuğu son mahkeme sahnesidir ve aynı zamanda, filmin de sonudur. Filmin 78:28 dakikasında başlayıp filmin sonuna - 85:00 dakikasına - kadar sürmektedir. Bu sahnenin içinde sadece yedi saniye süren Türkan ve Göksel'in her şeyi öğrendikten sonra kucaklaşmaları, yeniden kavuşmaları sırasında aynı duyguyu sergiledikleri oyunculuklarına birlikte bakılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Fonda Türkan ve Göksel'in şarkısı "Nerdesin, nerdesin? Güzel gözlü meleğim" duyulmaktadır. Müzik dışında başka hiçbir ses olmayan bu planda Türkan ve Göksel'in kavuşmaları, hareketi tamamlayan toplam üç farklı kamera açısı ile anlatılmaktadır; birinci açı mahkeme salonunun arkasından mahkeme heyetine - kürsüye doğru üst açıdan bakan genel çekim ölçeğidir. Bu planda, Türkan ve Göksel birbirlerine doğru karşılıklı koşmaya başlarlar.

İkinci bakış açısı, karşılıklı koşmanın yakın çekimde tamamlandığı ve Türkan'ı arkadan, Göksel'in yüzünü gösteren ikili bir yakın çekimdir. Üçüncü bakış açısı ise, Göksel'in arkasından Türkan'ın yakın çekimde yüzünü görüntüleyen ikili başka bir plandır. Türkan ve Göksel'in genel çekim / genel plan ile başlayan kavuşma hareketi, filmde işlenen konuyu bütünüyle bir sona bağlaması bakımından anlamlı bir tercihtir. Bu kucaklaşma aynı zamanda bütün sahneyi kucaklayan bir çerçevedir. Hemen arkasından gelen iki ana karakteri ve onlarla ilgili bir durumu göstermede seçilen ve sinemasal hareketi tamamlamada en temel parçalardan birisi olarak kabul edilen ikili çekimlerle üç boyutlu bir gerçek, parçalara ayrılarak seyirciye bu parçalar başarılı bir düzenlemeyle aktarılmıştır. Böylelikle, aynı mekan içinde, aynı iki kişinin kavuşması, yönetmenin denetiminde değişik bakış açılarından gösterilerek, her ikisinin de ruh halini algılamayı ve hissetmeyi sağlayacak bir görselleştirme gerçekleştirilmiştir.

Buna göre, Türkan o dakikaya kadar kendisi, anne-babası ve Göksel ile ilgili birçok bilgidен habersizdir. Mahkemede anlatılan, duyduğu her yeni bilgi, onda adeta şok etkisi yaratmaktadır. En sonunda, yanında oturan yıllarca amca dediği Salih, ayağa kalkıp “Hayır, kardeş değilsiniz ... benim kızım...” dediğinde mahkeme salonunda herkes derin bir nefes alır. Yaşanan onca gerilim de, mahkeme de bitmiştir. Türkan yerinden kalkar ve Göksel'e doğru koşar. Yakın çekimde yüzündeki sıcak, samimi ifade, çözmekte zorlandığı, hatta ne olduğunu bile tam olarak anlayamadığı bir sıkıntıdan kurtulmanın verdiği rahatlıktır.

Göksel, mahkeme öncesinden başlayan acılı günlerin mahkeme sırasında farklı boyut kazanmasıyla sürekli yaşadığı gerilim ve haksızlıklardan artık çok yorgundur. Ama bir gün her şeyin ortaya çıkacağına inancı tamdır. Buna karşın Göksel, mahkemede kendi hikayesini anlatırken bahçıvan Salih efendinin yaptığı açıklamalar, bir anda tekrar her şeyi değiştirmiştir. Türkan ile kucaklaşırken sanki ağır bir yükün altından

kalkmışçasına yüz ifadesine onun hafifliği yansımaktadır. Oh dediği, rahat bir nefes aldığı mimiklerinden Türkan'ı kucaklamasından anlaşılmaktadır.

Her ikisi için de hasret bitmiştir. Artık hak ettikleri bu kavuşmayı, sevinçlerini anlatan kucaklaşmada, bütünüyle gövdesel anlatımlarının doğru, duruşlarının amaçlı olduğu görülmektedir. Bu kucaklaşma, onların bu sahnedeki en coşkulu anlarıdır ve hiçbir gerginlik gözlenmemektedir. Bu nedenle eylemlerini, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uyguladıkları, dikkat gerginliği yaşanmadığı görülmektedir. Aynı zamanda kucaklaşma ve birbirlerine sokulma, birbirlerinin kokusunu özlemişçesine yanakları birbirlerine değdiğinde, bu eylemlerinin gerçekliğine ne kadar inanarak rollerini yaşadıklarını, dolayısıyla canlandırdıkları karakterlerin gerçekliğini ruhça ve gövdece yaşamayı sağladıkları düşünülmektedir. Böylece, sözsüz ifade ettikleri bütün duygu ve düşüncelerle, karakteri doğru oluşturma'nın önemli bir yönü olan alt-metin çalışmalarının doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemelerine de yardımcı olduğu sonucu çıkarılabilir.

Küçük Beyefendi filminde yukarıda yapılan değerlendirmenin yanı sıra filmde dikkat çeken bazı saptamalar şunlardır:

Filmin çalışma kapsamı dışında kalan diğer sahnelerini de içeren saptamalardan en önemlisi, filmin genel anlatısal yapısına ilişkindir. Film öyküsünün dramatik kuruluşunda art arda gelen olayların anlatısal yapısındaki karmaşa ve yüzeysellik, olayların dramatik gelişimini, ilerlemesini sağlayan bazı ayrıntıları, bilinmesi gereken bilgilerin izleyiciye aktarılmasını sağlayamamaktadır. Bazı bilgilerin yer almaması, bazı bilgilerin eksik, çelişkili ve yanlış ifadelerle ya da özetlenmiş bilgiler halinde yer alması (Kenan bebeği (Göksel) önce "sus benim güzel kızım..." ve ardından "...sus benim aslan oğlum" diyerek kucağına alır (10:59); Nazım'ın eşinin doğumunu beklerken sorduğu sabırsız sorulara doktor; "... bu ilk çocuğunuz mu?" der. (12:47) Aynı doktor, daha sonra Nazım'ın yakın arkadaşı olduğunu söyler

(13:25); Fatma Girik'in filmdeki adının Türkan olduğu ilk kez filmin 49:00 dakikasında duyulur! Oysa daha önce defalarca kendisi görünür ve onun hakkında bir çok diyalog bulunmaktadır, ancak adı yer almamıştır; Türkan'ın annesine ne oldu? Göksel'in annesi ne zaman ve nasıl öldü? Bu bilgiler net olarak belli değildir!) kopukluklar yaratmakta ve konuya olan ilgiyi dağıtmaktadır. Bunun yanı sıra, filmde görüntü ve söz uyumsuzluğunun belirgin olduğu bazı sahneler (Türkan'ın gözlerinin dolduğu Göksel'in sözlerinden anlaşılır, ancak bu durum yakın çekimde görüntülenmemektedir 42:50 ve 50:20) bulunmaktadır. Filmde ayrıca aydınlatma ve devamlılıkla ilgili kurgu hataları da bulunmaktadır.

Filmde ayrıca, Fatma Girik'in canlandığı karakterin gerçekliğini tamamlaması bakımından çelişkili bulunan üç nokta daha dikkat çekmektedir: Türkan'ın giysileri yirmi yaşında bir genç kız için fazla kadınsıdır ve onu yaşından büyük göstermektedir; saçları doğallığını bozan bir peruk ile çoğaltılmış, kabarık gösterilmeye çalışılmıştır. Bu da canlandırılan Türkan karakterinin baş ve yüz ifadesinde yapay bir görünüme neden olmuştur; Varlıklı bir ailenin kızı olan Türkan, film boyunca farklı sahnelerde üç kez aynı giysi ile (büzgülü desenli etek 23:20, 32:42 ve 78:42) görülmektedir. Ayrıca Türkan'ın diyaloglarında kullandığı ifadeler, varlıklı, görgülü bir ailenin kızı olması durumuna uymayan sıradan ifadelerdir (Balkonda "...e mi?"; Kumsalda, arabada "...utanmaz herif... ama kaç etti bu!" vb.).

Filmlerde anlatılan hikayenin dramatik anlamda gerçeği yaşamaya yönelik bir inandırıcılık sağlayamaması konusunda Güleriyüz (1996: 53-55), derinlik ve ayrıntının, bir fikrin gerçekleşmesinde ve ona muhatap olan izleyicide, kullanıcıda gerçeklik inancının oluşmasında vazgeçilmez iki koşul olduğuna dikkat çeker. Güleriyüz, bu bilgiyi tamamlayan ve "Türk Sineması" olarak bilinen yaygın anlatım biçimini şu sözlerle ifade etmektedir:

"...dramaturgi kurallarına göre sağlam kurulmuş bir film, muhatabı olan izleyiciyi, gerçeği yaşama konusunda ikna edecek, başka bir kişinin kimliğine bürünmesini, kendi hayatında olmamış bir olaya şahit

olmasını sağlayacaktır. Yapmacık bir hareketin ise ikna edici gücü yoktur. Muhatap olan izleyici, yapmacık oyun karşısında kişilerle özdeşleşemez ve olaylardan alınması gereken duyumları alamaz. Bu durumda yapmacıklıkla ortaya konan tavır ve davranışların, konuşmaların gerçekleştirmek istediği duyumları abartı ile işaret etmesi gerekir. Doğal derinliği içinde oluşmayan olaylar ve olgular iki boyut içinde, yüzeyde çizgili kontrast motifler gibidir; ancak işaret ve sembollerin atfettiği gibi anlamları ve duyumları uyararak hatırlatır; bütün boyutları ile mükemmele erişmiş bir anlamlar alanı oluşturamaz. (...) İzleyicinin önüne konmuş olan eserden beklediği, anlamının usla idrak edilebilir olması ve bu idrakten dolayı kendini kutlamanın verdiği hazza varmasıdır... Türk Sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamaz..."

Bu anlamda, *Akasyalar Açarken* ve *Küçük Beyefendi* filmlerinde dramatik sürecin gerçek hayatta olduğu gibi idrak edilmesinin sağlanamamasına ilişkin saptamalar, Gülerüz'ün açıklamaları ile örtüşmektedir.

2. 3. Kızgın Delikanlı

Yönetmen : Ertem Göreç

Oyuncular : **Göksel Arsoy, Türkan Şoray**, Suna Pekuysal, Sami Hazinses

Senaryo : Vedat Türkali

Görüntü Yönetmeni : Çetin Gürtop

Müzikler : Sezen Cumhuri, Metin Bükey

Yapım Yılı ve süresi : 1964 – 100 dakika (01:40:05)

Siyah-Beyaz

2. 3. 1. Filmin Özeti

Film, Murat Çakmakçı'nın (Göksel Arsoy) yol kenarında bir kamyonundan inmesiyle başlar. Yolun başında yolcu bekleyen fayton (yolcu taşıyan at arabası) arabalarına yaklaştığında nereye gideceğini soran iki arabacıya sinirle yumruk atar. Üçüncü arabacı diğerleri gibi cevap vermeyince onun arabasına biner. Yol boyunca, arabacıya gideceği yer olan Alaçınar kasabasında yaşayan bir kaç ismi (dayısı Resul Ağa, dava vekili Rüstem Evliya ve Zeynullah Hopladıoğlu) gergin bir yüz ifadesi ile sorar. Bu isimler, Murat'ın en yakın akrabalarıdır. Arabacı, Murat'ın sorularından onun Mustafa Bey'in oğlu Murat olduğunu anlar. Kendi kendine konuşarak, iki yıl boyunca Amerika'da parasız süründüğünü, onlarca mektup yazıp telgraf çektiğini, ama akrabalarının hiç birisinden cevap almadığını söyleyerek isyan eder. Babası ölünce kendisinin de unutulduğunu, en yakın akrabalarının babasından kalan bütün malı bölüşüp talan etmelerinden bahseder. Kasabadakilerden bunların hesabını sormaya, hepsine kan kusturmaya niyetlidir.

Murat (Göksel Arsoy), kasabaya daha ilk girdiğinde dava vekili Rüstem Evliya, Hopladıoğlu ve bir akrabası babasına ait bir tarla için hararetli konuşmaktadırlar. Murat'ı görünce şaşırırlar. Murat tıpkı arabacılara yaptığı

gibi, hem akrabalarına, hem de kasaba meydanında önüne gelene yumruk atıp onlarla kavga eder. Jandarmalar Murat'ı tutuklar. Kasabada dava vekili Rüstem Evliya yüzünden bir türlü dava almayan genç avukat Sevil Atan (Türkan Şoray), daha önce kasabada tapu memurluğu yapan babası Adil Bey'e de pek çok haksızlıklar yapan Murat'ın akrabalarına karşı Murat'ı savunmak üzere gönüllü avukatı olmaya talip olur. Avukatla görüşmeye baştan karşı çıkan Murat, avukat Sevil'in kendi isteği ile bu işe talip olduğunu anlatması üzerine ondan etkilenir. Sevil'in kendi durumu (dava vekili Rüstem Evliya'nın kendisi hakkında düşündüklerini ve eğer olursa bu davanın ilk davası olacağını) ve babasına yapılan haksızlıklar hakkında yaptığı açıklamalardan sonra Murat, birden yumuşar ve Sevil'in avukatlığını kabul eder. Sevil, ilk davasını almış olmanın sevincini babası ile paylaşır. Babası Sevil'i kanunsuz işler yapan bu adamlara karşı dikkatli olması konusunda uyarır. Çok sayıda yapılmış kanunsuz işe karşı Sevil'in işi çok zordur.

İlk duruşmada, kasabada Murat'tan dayak yiyenler darp edilmekten davacı olurlar. Verilen ifadeler, avukat Sevil'in yerinde saptamaları ve dayak yiyen akrabaların üzerinde tartıştıkları tarlanın Murat'ın babasına ait olduğu ortaya çıkanca, davadan vazgeçerler, bunun üzerine Murat tahliye olur. Adliyeden çıkarken Hopladioğlu'nun yakın ilgisine karşılık olarak Murat, avukat Sevil'in yanında bir yumruk atar. Bu davranışına çok kızan Sevil, tekrar zor durumda kalacaklarını hatırlatarak bir daha yumruk atmaması için uyarır ve Murat'tan söz alır.

Babasının ölmeden önce kullandığı ve zaten hazine arazisi olan 18.000 dönüm araziye babası ölünce Murat'ın yokluğunu da fırsat bilip akrabaları paylaşmışlardır. Hükümetin Alaçınar kasabasına gönderdiği göçmenlere verilecek hazine arazisinin dağıtılması için kurulan toprak komisyonu Murat'ın babasının ölmeden önce işlediği hazine arazisinin dağıtılması uygun görür. Ancak bu karar Murat'ın akrabalarının işine gelmez ve söz konusu hazine arazisini kendileri bölüşüp, Murat'ın babasından kalan tapulu sadece 2000 dönüm araziye ise, yolsuz bir şekilde göçmenlere

dağıtırlar. Murat, avukat Sevil ile beraber babasından kalan tarlaları tespit etmeye, dayısı Resul Ağanın bulunduğu yer olan ve aynı zamanda çocukluğunun geçtiği babasından kalma çiftlikten başlar. Dayısı birçok yalan söyleyerek babası Mustafa beyden hiçbir şey kalmadığına dair Murat'ı oyalamaya çalışır. İçerideki ahırdan daha tay iken yetiştirdiği atı Şeker'in kişnemesini duyar. Murat bu görüşme sonucunda, şimdilik sadece bozuk bir traktör ile atına kavuşmuştur. Göçmenlere dağıtılan babasından kalan tapulu arazilere gittiklerinde göçmenler bu toprakları biz işliyoruz bizimdir diyerek Murat'a karşı çıkarlar. Bunun üzerine, dayanamayıp bir göçmene yumruk atan Murat, sözünde durmadığı için Sevil hemen oradan ayrılır. Murat atıyla Sevil'e yetişir, bir daha yumruk atmayacağına tekrar söz verir ve sağ elini kemerine bağlar.

Aslında, vaktiyle Murat'ın babasının işlediği, o öldükten sonra da Hopladığolu tarafından yağmalanan hazine arazileri yasal olarak Bekirler köyüne ait bir arazidir. Şimdi bu köylüler, kırk yıldır işledikleri araziden kovulmaktadırlar. Çünkü makineler gelmiştir ve artık köylüleri çalıştırmaya ihtiyaç kalmamıştır. Bunun için Murat'ın akrabalarından dayısı Resul Ağa, dava vekili Rüstem Evliya ve Zeynullah Hopladığolu ekibine hizmet eden 'Tepegöz' lakaplı bir eşkiya, köylerini boşaltmaları için köylüleri sık sık rahatsız etmekte, zor kullanmaktadır. Bu zorba, Bekirler köyündeki araziler için köylüleri taciz ederken, o sırada arazileri gezen Murat ve avukat Sevil, silah seslerini duyup Bekirler köyüne giderler. Daha önce Murat'ın babasına hizmet eden bu köylülere köylerini terk etmemeleri için yasal yollar göstermeye çalışır ve destek olacaklarına söz verirler. Yanlarına onları anlayan temsilci bir köylüyü de alarak civar köyleri dolaşmaya başlarlar. Kırk yıldır işledikleri toprakların yasal olarak onların hakkı olduğunu, bunu toplu dava açarak çözüme ulaştırabileceklerini anlatmaya çalışırlar. Köylülerin bir kısmı karşılıksız bu desteğe anlam verememekte, bir kısmı ise, yerlerini yurtlarını terk etmemek için onların desteğini almayı doğru bulmaktadır.

Bütün bu mücadeleleri sırasında, nerdeyse kasabadaki herkesi karşısına alan Murat, ilk kez doğru, dürüst, samimi, kararlı yapısıyla Sevil'den hem insanca hem de mesleki anlamda yardım alır. Bu ilişkiler sırasında, ona karşı bir yakınlık hisseder. Aslında onu ilk gördüğünde de bu ilgisi anlaşılır. Daha sonra, iki kez yumruk atmama sözü vermesi sırasında, aralarında geçen diyaloglarda, birlikte arazi dolaşırken Sevil'in boynundaki zinciri çıkarıp, Murat'ın pantolon kemerine bağlaması her ikisinin de zaman içinde birbirlerine karşı ilgilerini pekiştiren davranışlardır. Nihayet bir gün, baş başa arazilerin sınırında bulunan Ağırakan ırmağında kayık ile gezerken Murat, hayata karşı değişen bakışını, dönmekle ne kadar iyi yaptığını vurgular. Özellikle bu konuşmalarda Sevil'i tanıdıktan sonra hayatında her şeyin değiştiğini vurgulamaya çalışmaktadır. Murat, babasının ısrarı ile yüksek ziraat tahsili için Amerika'ya gittikten bir süre sonra, babasının öldüğü haberini almış, ancak babası "ölsem de dönme" dediği için dönmemiştir. Amerika'da iki yıl beş parasız kalınca, aç kalmamak ve kasabaya tekrar dönebilmek için boks yaparak para kazandığını, bu yüzden kasabaya ilk geldiği günlerde kendisi için yaşamının sadece vurup kurmak anlamına geldiğini, ancak bütün hırçınlığını, isyan duygularını Sevil'in inançlı ve sade davranışları sayesinde yendiğini itiraf eder.

Bu arada, avukat Sevil ve Murat'ın yolsuzlukları ortaya koymaya yönelik köylülerle birlikte başlattıkları bu faaliyetlerden, yolsuzlukları yapan dayısı Resul Ağa, dava vekili Rüstem Evliya ve Zeynullah Hopladioğlu'nun haberi olur. Bunun üzerine, Tepegöz ve bir grup eşkıya avukat Sevil ve Murat ile iş birliği yapan köylülerin evlerini yakar, yıkar her yeri ateşe verir, hatta silahla taciz ederler. Aynı gün Sevil de vekaletlerini almak üzere köylüleri yazıhanesinde beklemektedir. Köylüler gelmeyince, Murat atına atlar ve köylülere gider. Evleri yakılıp yıkılan köylüler bu mücadeleden vazgeçmiş, toplanmış gitmektedirler. Murat, Tepegöz ve adamlarının yaptığı bu haksızlığa dur demek için önce Tepegözü'n yerini öğrenir. Dağda saklanan Tepegözü'ü atsız - silahsız alır ve köylülerin önüne atar. Onunla silahsız ve tek eliyle (sağ eli zincirli) dövüşür ve sonunda onu köylülere teslim eder.

Murat'dan bu desteği alan köylüler, çevredeki on köyle birleşip avukat Sevil Atan'a vekalet vererek Murat'ın dayısı, Resul ağa, dava vekili Rüstem Evliya, Zeynullah Hopladıoğlu ve adamlarıyla mahkemede karşı karşıya gelirler. Avukat Sevil, bu kez on köyün vekili olarak mahkemede köylülerin haklarını savunmaktadır. Ancak son anda, karşı tarafın (Hopladıoğlu ve ekibinin) bazı köylülere arazi sözü vererek kandırması sonucu hesapta olmayan yalancı şahitler çıkar. Bu topraklarda köylülerin yevmiyeli çalıştırıldığı yolunda yalan ifade verirler. Bunun üzerine avukat Sevil, yeni şahitlerin dinlenmesi ve söz konusu araziler üzerinden haksız kazanılan mülklerle değiştirilen yer, semt, ırmak isimlerinin vilayetten bir kadastro mühendisi tarafından incelenmesini talep eder. Mahkemenin ileri bir tarihe ertelenmesini fırsat bilen Resul Ağa, dava vekili Rüstem Evliya ve Zeynullah Hopladıoğlu, üzerinden geçindikleri kendilerinden davacı köylülerin davadan vazgeçmeleri ve avukat Sevil ile Murat'ın aklına uymamaları konusunda, köylülerle konuşur, hediyeler dağıtırlar. Bir yandan da, başlatılan inceleme sırasında, geçmişe ait bilgilerinden yararlanan ve şahitliğine başvurulacak yaşlı bir köylüyü öldürerek, diğerlerini korkutarak caydırmaya çalışırlar. Mahkemeden bir gece önce ise Sevil'in babası ile yaşadığı eve, yazıhanesine ve Murat'ın traktörüne zarar verir, Sevil'i kaçıırır, Murat'ı vurular. Mahkeme günü geldiğinde, hakime kendilerine çalışması için hatırı sayılır pek çok kişiden kart götürürler. Uydurma belgelerle ve yalancı şahitlerle hakimi etkilemeye çalışırlar. Arazilerle inceleme sonucunda, bilirkişi raporu da son anda yapılan müdahalelerle yeterli somut belgeye dayandırılmamıştır. Ancak son anda, bir dönem o bölgede askerlik şubesi başkanlığı yapan bir yarbayın şahit olarak verdiği ifade avukat Sevil'in asıl ispatlamaya çalıştığı bütün gerçekleri belgelerle ortaya koyar. Ayrıca sürekli dedelerinden kaldığı iddia edilen arazilerle ilgili olarak da, aslında dedeleri olduğunu söylenen kişi hiç evlenmediği de başka bir şahit tarafından anlatılınca, mahkeme kararı arazileri yıllarca işleyen köylülerden yana verir. Bütün köylüler sonunda haklarını elde etmenin, avukat Sevil ve Murat ise, uzun soluklu mücadelelerini başarıyla tamamlamanın keyfini yaşarlar. Hep birlikte davul zurna eşliğinde tarlalara yürürlerken karşılarına Resul Ağa, dava vekili

Rüstem Evliya, Zeynullah Hopladıoğlu ve adamları çıkar. Bu başarıyı kabullenemedikleri için Murat ve Sevil'i, köylüleri tarlalardan kovmaya çalışırlar. Murat, Sevil'in de onayını alarak zincire bağladığı elini serbest bırakıp kavgaya başlar. Bu sırada jandarma yetişir ve olaya el koyar. Murat, Sevil ve köylüler hep birlikte tekrar tarlalara doğru yürümeye devam ederler.

2. 3. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre *Kızgın Delikanlı* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi

1. İlk karşılaşma ve tanışma sahnesi: Avukat Sevil'in Murat'ın tutuklu bulunduğu yere giderek avukatı olmayı teklif etmesi / filmin 08:58 – 10:47 dakikaları arası

Avukat Sevil ile Murat'ın ilk karşılaşmaları ve tanışma sahneleri olan bu sahnede, Sevil'in kararlı, sabırlı, sevecen, aynı zamanda ölçülü ve ahlaklı tavırlarının Murat üzerindeki etkisi, film boyunca devam etmektedir.

Murat, Amerika'dan döner dönmez kasabaya daha ilk girişinden başlayarak içindeki öfke ve isyan duygularıyla bir çok insana yumruk atmış, çevreye zarar vermiştir. Zarar verdiği insanlar (akrabaları) kendisinden davacıdır. Tutuklu bulunduğu yerde, kendisine avukatın geldiğini haber veren memura bile bağırıp kızan Murat, avukat Sevil'in memura ; “... akrabanız geldi deyin” diyerek bir kez daha gönderdiğinde de, Murat memuru sinirli tersler ve kendi kendisine akrabalarına ilişkin konuşurken “Yerden göğhe haklısınız...” diyen güzel bir bayan sesi duyarak yattığı yerden şaşkınlık içinde doğrulur. Karşısında güzel, yumuşak başlı, düzgün konuşan genç bir bayan vardır. Kim olduğunu merak eder ve sorar. Avukat olduğunu öğrendiğinde, avukata ihtiyacının olmadığını söyler. Avukat Sevil, kendisi ve babası ile ilgili bazı gerçeklerden söz ederek Murat'ın akrabaları hakkındaki kızgınlığına duyarlı bir şekilde hak verdiğini ifade eder. Başlangıçta Avukat Sevil'e de ters cevaplar veren Murat, Sevil'in anlayışlı, kararlı ve mantıklı konuşmaları karşısında etkilenir ve avukatı olmasını kabul eder.

Sahne, avukat Sevil ve Murat'ın birbirlerinin bakış açısından tek tek görüntülendikleri yakın çekim planlardan oluşmaktadır. Yakın plan görüntülerle anlatılmasına karşın, Murat ve avukat Sevil'in bulunduğu yerler oldukça belirgin ve bilgi verici mekanlar olarak görülmektedir. Bu mekanlar, her ikisinin de eylemlerinin geçtiği çevreyi göstermesi ve film boyunca sürececek ilişkilerinin konumlandırılması anlamında gerekli bilgiyi seyirciye vermektedir. Murat'ın avukat Sevil'in konuşmalarından etkilendiği sırada sahnede sessizlik hakim iken bir anda müzik belirgin olarak duyulur.

Türkan Şoray'ın (Avukat Sevil Atan) oyunculuğu: Sevil, hukuk eğitimini tamamlamış, mesleğine önem veren, 20-25 yaşlarında genç, bekâr ve güzel bir avukattır. Alaçınar kasabasında bir dönem tapu memurluğu yapan babası Adil beyle birlikte yaşamaktadır.

Avukat Sevil, kasabada babası Adil bey hakkında Murat'ın akrabaları tarafından ortaya atılan iftiralar ve o akrabalarından biri olan dava vekili Rüstem Evliya yüzünden kendisi de hiçbir dava alamamış olmaktan kızgındır. Ancak her şeyin yasal yollarla çözülebileceğine inanmaktadır ve Murat'ın avukatlığını gönüllü olarak almak istemektedir. Bunun için Murat'ın gözaltında tutulduğu yere gider. Murat avukat ile görüşmeyi reddetmesine karşın, Sevil, kararlı ve duyarlı davranışlarıyla Murat'ı kendini dinlemek durumunda bırakır.

Avukat Sevil'in Murat'ın bakış açısından görüldüğü ilk plan, Sevil'in nasıl karşılanacağını bilememekten kaynaklanan ürkekliği ve sevimli, sıcak bakışlarını sergilemesi bakımından oldukça etkileyicidir. Murat Sevil'in kendisinden önce sesini duyarak adeta irkilir. Avukat Sevil, bel çekiminde Murat'a bakarak kim olduğunu, neden geldiğini anlatmaya çalışırken görüntülendiği bakış açısı ve çerçevenin görsel düzenlenmesi sinemasal açıdan doğru bir olan görüntü ile oyunculuğun da doğru algılanmasına katkı sağlamaktadır. Sevil'in arkasında görülen mekanın sağladığı derinlik algısı ve Murat ile aralarında bulunan kalın demir parmaklıkların onun görüntülerinde

yer alması Sevil kendiliğinden bu işe talip olmasının yanı sıra aralarına koyduğu ölçülü mesafeyi de anlattığı düşündürmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, Sevil'in bu sahne boyunca fiziksel özgürlüğünün tam olduğu görülmektedir. Duruşları amaçlı, genel olarak beden dili anlaşılır bir rahatlık içindedir. Murat'ın onun ilk gördüğündeki duruşu ve daha sonra düşüncelerini ifade ederken parmaklıklar boyunca gidip gelmeleri sırasında konsantrasyonu sayesinde dikkatini iyi korumaktadır. Özellikle kadın oluşu, yeni ve tecrübesiz oluşu gibi gerekçelerle dava vekili Rüstem Evliya'nın kendisine yaptıklarını anlatırken hissettiği heyecan ve kızgınlık mimikleri ve ses tonuna yansımaktadır. Böylece, insana özgü bu durumunu iyi yansıtmış, sahnenin dramatik kullanımı için heyecan verici bir potansiyel olarak var olmasını sağlamıştır. Bu da, içsel coşku yaşantısını, bütün dikkatini ve ilgisini kontrollü bir biçimde gerilim olmadan uyguladığını göstermektedir. Yaptığı eylemleri gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulayan Sevil'in bu sahnede, verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlar belirlediği düşünülmektedir. Çünkü sahne boyunca gerçekleştirdiği ve haklı olduğuna yönelik inançla sergilediği eylemlerle, hem kendisine perspektif ve hareket duygusu vermiş hem de aynı sahneyi paylaşan Murat ve seyircinin de inanmasını sağlamıştır.

Avukat Sevil karakterinin kamera karşısındaki oyununun gerçekliğe iyice yaklaşmasında, sahnenin gerçekleştirildiği doğal, gerçek mekanda yabacılığa yaşamadan, kendisini ortamın bir parçası olarak hissetmesinin önemli bir payı olduğu düşünülmektedir. Duygu - mantık ve zihin - beden uyumu ile sağlanan gerçeklik-doğallık, yapmacıklık duygusunu da yok etmektedir. Bununla ilgili olarak Pudovkin (2004: 102-103) Stanislavski'den aktardığı bir saptamada, sadece tiyatro oyunculuğunu değil, doğrudan sinema oyunculuğunu da kapsamaktadır. Buna göre oyuncu, reel bir çevrede hareket ettiği, karşısındaki rol arkadaşının canlı realitesini duyumsadığı anda

doğrudan, araçsız bir ilişkinin gerektirdiği bir şekilde konuşmak ve hareket etmek ihtiyacı doğacından söz etmektedir.

Sahnenin başında avukat Sevil'in Murat'a ilk sözü "Yerden göğe kadar haklısınız, tabii" cümlesinden başlayarak, "...isyanınızda haklısınız..." ve "...o kadar yalnızım ki bu kasabada, belki bir yardımınız olur diye düşünmüştüm. Sonra, avukat olarak da ilk davam olacak, bu..." gibi ifadeler ve bu ifadeler sırasında yüz hatları, sesinin tonu gibi iletişimi kurma biçimiyle göz önüne alındığında; avukat Sevil, hem Murat'ı anlayışla karşılayan, ona hak veren hem de kendisi için yardım isteyen, durumunu samimiyetle açıkça anlatan birisi konumundadır. Bu sahnede Türkan Şoray'ın Sevil karakterini canlandırmasındaki başarısında sesinin de (seslendirmenin de) rolü olduğu düşünülmektedir. Stephenson – Debrix (1971: 231) de bu konuda, bir filmde ses ve imajın birlikte formüle edilmesi gerektiğini vurgularlar.

Bu anlamda bakıldığında, gerçek hayatta olduğu gibi sağlıklı bir iletişim kurmanın temeli olan olumlu bir tutum sergilemektedir. Sevil, kendisini ifade ederken ve Murat konuştuğu ya da bir eylemde bulunduğu zamanlarda, ayrıca yer yer susma ve bakışlarla da karşılıklı duygu - düşünce paylaşımını sürdürmektedir. Bu nedenle, karşılıklı tepkilerinin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadığı gözlenmektedir.

İlk kez bu sahnede yakın planda görünerek kendi varlığıyla oldukça etkili, çekici bir kişilik ve görünüm sergileyen avukat Sevil (Türkan Şoray) karakteri, Stanislavski'nin (1981: 270) sahne çekiciliğine sahip oyuncularla ilgili şu sözlerini hatırlatmaktadır: "Sahne çekiciliğine sahip olmak, bir oyuncu için büyük bir kazançtır. Çünkü bu nitelik, seyirci üzerindeki egemenliği önceden garanti altına aldığı gibi, yaratıcı amaçların geniş kitleye iletme çabasında da kendisine yardımcı olur. Rollerini çoğaltır, sanatını artırır." Benzer biçimde, Monaco (2005: 50) bir filmde görme potansiyelimizin yüksek oluşunu sinema oyuncusunun yakın yüzünü kullanması ile açıklar ve sinema oyunculuğunda yakın çekim ölçeğinde büyütülen yüz ifadesinin

olağanüstülüğüne dikkat çeker. Penney (2006: 21) ise, Strasberg “Metot” una göre verdiği sinema oyunculuğu eğitiminde yakın çekimin sinema oyunculuğundaki önemi ile ilgili olarak, filmlerde oyuncunun asıl ihtiyacının “etkileycilik” olduğunu ve oyuncunun fotojenik bir yüzü olma zorunluluğuna vurgu yapar.

Oyunculuğun gerçekliği bakımından bu sahnede avukat Sevil'in giysisi ve saç modeli filmde olayların geçtiği yıl (1963) ve yaşı ile uyumludur. Ancak, olayın geçtiği küçük kasaba ortamı ve bir memur kızı olması gibi özellikler düşünüldüğünde, makyajının yaşı ve içinde bulunduğu ortama göre fazla olduğu gözlemlenmiştir. Makyajın yüz ifadesinin etkisini pekiştirici işlevi düşünüldüğünde; avukat Sevil'i canlandıran Türkan Şoray'ın yüz ifadesini etkili kullanmasına karşın fazla makyajının özellikle yakın plan yüz görüntüsünde abartılı, yapay bir izlenim yarattığı düşünülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Murat Çakmakçı) oyunculuğu: Murat, yüksek ziraat eğitimi için gittiği Amerika'dan, bir türlü haber alamadığı akrabalarına karşı kin ve isyan duygularıyla dönmüş, sinirli, herkese yumrukla karşılık veren 20-25 yaşlarında, bekâr, sarışın uzun boylu yakışıklı bir gençtir.

Murat, çok akrabası olmasına karşın, Amerika'da parasız kalmış, zorluklar yaşamış bir gençtir. Bu yüzden de çoğu akrabası olan hemen herkes karşı öfke ve isyan duyguları beslemektedir. Hiç kimseyle diyalog kuramamakta, kurmak için de bir çaba sarf etmemektedir. Hareketleri sert ve kontrolsüzdür. Genel olarak görünümü sinirli, bazen nötr - duygusuzdur. Kaşları çatık, yüzü gülmeyen bir ifadeye sahiptir.

İçinde bulunduğu ruh haline ve sahip olduğu özelliklere göre, Murat'ın bu sahnede gözlemlenen olgun ve mantıklı davranışları, hem yaşça büyüklüğünü hem de erkek olarak daha nesnel bakışını dolayısıyla, doğru davrandığı göstermektedir. Bu şekilde, sahip olduğu özelliklere uygun bir algılama ve anlamlandırma sağlayan Murat; Avukat Sevil'in sesini duyar

duymaz, çok etkilenecek yerinden doğrulması, sonra karşısında duyduğu sesin sahibi ve hiç beklemediği birisiyle karşılaşmış olmanın verdiği şaşırması, ama yine de kızgınlığını sürdürdüğü davranışları, konuşmaları onun içsel durumunun birer uzantısıdır. Murat'ın dışa dönük sergilediği bütün eylemleri, konuşmasındaki sert ifadeler, sesinin tonu, hep bir birikimin sebebi olarak ortaya çıkmıştır. Stanislavski'nin sürekli ifade ettiği gibi, "Önce iç eylem doğar, sonra da dış eylem" Murat, filmin başından bu sahnede avukat Sevil ile karşılaşmaya kadar, hep sinirli, öfkeli, çevresine zarar veren birisi olarak görünmektedir. Ancak, avukat Sevil'in hem bir kadın olarak kendi varlığı ile hem de kasabada yaşananlara ilişkin deneyimleri ve avukat kimliği ile Murat'ın karşısında çizdiği tablo, o ana kadar bütün eylemlerinde ölçsüz davranan Murat'ı bir anda davranışlarında ölçülü, tutumlu hatta anlayışlı bir hale getirmiştir.

Stanislavski (1981: 86), oyuncunun canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün somut imgesi haline dönüştürmeden önce, her türlü gereksiz jestten kendisini arındırması gerektiğini vurgular. Aslında Stanislavski burada jestlerde tutumlu olmak gerektiğine dikkat çekmektedir. Murat'ın bu sahneden başlayarak, Sevil ile tanıştıktan ve onun avukatı olmasını kabul ettikten sonra jestlerinde tutumlu olmaya, kontrollü davranmaya başladığı gözlenmektedir. Buna göre Murat, hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu, gövdesel anlatım yönünden sağlayabilmiş görünmektedir. Psikolojik yaşantısını sergileyebilecek kas denetimini sağlamış, dolayısıyla kendisini uygun duruma getirmiştir.

Murat, avukat Sevil karşısına çıkana kadar kasaba hiç kimseyle doğru düzgün bir iletişim kuramamıştır ve bir anda bu iletişimi kurmaya gönüllü bir aday karşısına çıkmıştır. Dolayısıyla, Murat'ın dikkati, ilgisi Sevil ve onun söylediklerini anlamaya yönelik bir çaba göstermeye ve içinde bulunduğu duruma yeni bir gözle bakmaya yönelmiştir. Bu görüşmeye kadar var olan psikolojik gerginliği ruhsal özgürlüğünü sağlamasına da engelleyici

olduğundan, davranışları da bundan olumsuz yönde etkilenmiştir. Artık Sevil'in rehberliğinde hukuk yolunu seçerek sorunlarını çözmek üzere dikkatini olması gerektiği şekilde hem düşüncelerini ifade etmeye hem de bedeni ile dikkatini korumaya başlar. Böylece, belirlenmiş amaçları doğrultusunda düşünce ve eylemlerinde kendi kendisine haklı, doğru yolda olduğuna yönelik inanç vermiştir. Bu da Murat'ın kendi gerçekliğini kabul ederek harekete geçmesine neden olmuştur. Burada Strasberg'in savunduğu anlamda bir durumun söz konusu olduğu düşünülmektedir. Verilmiş şartlar – “sihirli eğer” yerine, Göksel Arsoy'un kendisini karaktere yükseltme yolunu seçerek Murat karakterinin bir rol olarak canlandırılmasında sezgisel yaklaşımı benimsemekten çok zihinsel yaklaşımı benimsediği ve bunun da yararlı sonuç verdiği gözlenmektedir.

Avukat Sevil'in konuşmaları sırasında çoğunlukla susan, dinleyen ancak jestleri ve mimikleriyle sigarasını yakması ve hafif arkası dönük, zaman zaman yan dönerek Sevil'e bakışlarıyla tepkilerini veren Murat (Göksel Arsoy) karakteri, içinde bulunduğu duruma uygun gerekli eylemlerle, iç yaşamı hazırlamada ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmada, doğal, anlaşılır bir oyunculuk sergileyerek imgelem çalışması yaptığını da göstermektedir.

İnsanlar, düşüncelerini ifade etmede ya da duygularını açığa vurmada, sesleri, jestler – mimikler, bütünüyle beden dilini kullanırlar. Diğer tarafından algılanan ve sonuç niteliğindeki bu ifade karşısında hemen bir cevap üretilir. Bu anlamda özellikle sergilenen tepki, oyunculukta diğer bir oyuncunun da hem ilgilenmek zorunda olduğu hem de paylaşım bakımından yararlı bir öğedir. Algılayan kişi (Murat), tepkiyi özümsemişinde karşılık olarak, karşı tarafa gönderilmek üzere kendine ait bir eylem oluşturur. Sevil “...ama, isyanınızda haklısınız, ...” dediğinde Murat, ilk kez birisi tarafından anlayışla karşılanmış olmasını, duygularını sadece tepki olarak jest ve mimikleriyle göstermektedir. Tam bu sırada fondaki müzik, belirgin duyulmakta, bu duyguyu desteklemektedir. Murat, sağlıklı iletişim kurmanın rahatlığı

sonucunda olumlu karar verir. Bu açıdan bakıldığında, Sevil ve Murat arasında sahne boyunca, karşılıklı bir paylaşım, diğer bir ifade ile duygu – düşünce alış verişinin kesintisiz sözlü ve sözsüz olarak sürdüğü gözlenmektedir.

Murat, avukat Sevil yanına gelene kadar (süre bilinmiyor!) tutuklu bulunduğu yerde bir yatakta uzanmaktadır. Üzerinde kasabaya ilk geldiğinde üzerinde bulunan kıyafeti – açık renk bir takım elbise – vardır. Sevil'in sesini duyup kalkarken ceketinin biraz kırışmış, gömleğinin ilk düğmesi açılmış ve kravatının gevşetilmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca, yakın çekimlerde saçlarının hafif dağılmış ve yüzünde belki bir günlük denebilecek sakalı olduğu gözlenmiştir. Bu durumda, Murat'ın bu sahnede giysisi, içinde bulunduğu duruma uygun, mantıklı bir görünüm sergilemektedir.

2. Ağırakan Irmağı'nda kayıkla gezinti (sevginin ilanı) / filmin 42:25 – 43:48 dakikaları arası

Murat, avukat Sevil ile birlikte babasının arazilerinin olduğu yerden geçen Ağırakan Irmağı'nda kayıkla gezmekte, bir yandan da sohbet etmektedirler. Hayata, yapılan yanlışlara değinirler, geleceğe dair düşüncelerini paylaşırlar. Kamera genel çekimde kıyıdan, ağaçlar arasından ikili çekimde çevrinme hareketi ile kayığı izler. Daha sonra karşılıklı oturduklarından her ikisi de tek tek yakın planda (göğüs çekimi), kaydırma hareketi (kayık hareket ettiği için) ile görüntülenmektedir. Kayığı çeken Murat'ın gözünden Sevil görüntülendiğinde kamera geriye, Sevil'in göre karşısında oturan Murat görüntülendiğinde ise kamera ileriye doğru kaydırma hareketi yapmaktadır.

Bu sahne, Sevil'in Murat'ı biraz daha iyi tanıma fırsatı bulduğu, Murat için ise Sevil'e karşı ilk günden başlayarak duyduğu hayranlık ve sevginin ilk kez sözcüklerle ifade edildiği bir beraberliği anlatmaktadır.

Türkan Şoray'ın (Avukat Sevil Atan) oyunculuğu

Avukat kimliğini, ölçülü ilişkisini sürdürmeye çalışan Sevil, kendinden emin rahat davranışlar sergilemektedir. Murat gelmekle ne kadar iyi yaptığını anlatırken ülkesinden, büyüdüğü topraklardan habersiz, özellikle onu (Sevil'i) tanımadan bugüne kadar kör gibi yaşadığını itiraf edince tatlı bir utangaçlıkla tebessüm eder. Bu sahnede Murat'ı dinleyen, yer yer onun düşüncelerini onaylamak için katılan Sevil'in, görüntüsü de Murat'a göre daha az yer almaktadır.

Sevil, bu sahnede fiziksel olarak özgür ve kontrollü davranmaktadır. Kayıkta duruşu amaçlı, bakışı, yüz ifadesi, sesinin tonu bütünüyle beden dili, eylemlerini anlaşılır ifade etmektedir. Murat'ı dinlerken, düşünce ve eylemleriyle bütün dikkatini ve ilgisini Murat'ın anlattıklarına verdiği gözlenmektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde, eylemlerini tam, doğru, anlaşılır uygulamaktadır. Kendinden, beğenildiğinden emin bir kadının özgüveni ile varlığına inanarak gerçek hayatta olduğu gibi eylemlerini hissederek yapmaktadır. Dolayısıyla, zihin ve beden uyumu gerçekleşen Sevil, inandığı bir eylemi yerine getirmekte, duygusal belleği devreye girerek zaten bildiği ve bu sahne için gerekli duyguyu harekete geçirdiği görülmektedir.

Bu sahnede fazla konuşması olmayan Sevil'in, Murat'ın kendisi hakkında söylediklerine verdiği tepkilerle, sözsüz ifade ettiği bütün duygu ve düşüncelerle (bakışlarını kaçırmaması, utangaç gülmesi, aynı zamanda memnun bakışlarla, susmalarla) başarılı alt- metin/imgelem çalışması yaptığı düşünülmektedir. Duygu – düşünce paylaşımını sürdürürken Sevil'n tepkilerinin içten ve sade olduğu gözlenmektedir. Sinema oyunculuğunun temeli olarak tepkinin içten gelmesi gerektiğini savunan Dmytryk (1995: 45), en iyi tepkilerin verilen dikkatin doğal ürünü olan tepkiler olduğu belirtir.

Sevil'in üzerindeki giysi ve giysisini tamamlayan yakasındaki yapma çiçek, bu tür bir (kayıkla gezinti) ortam için fazla şık görünmektedir. Benzer biçimde saçının topuzu da kabarık, doğal görünüm vermeyen bir topuzdur. Makyajı ise daha önce de belirtildiği gibi fazladır. Ancak daha önce de değinildiği gibi, Sevil (Türkan Şoray) karakterinin yüz ifadesini etkili kullanması ve rahat, doğal davranması nedeniyle, oyunculuk eylemini incelemeye yönelik bu çalışmada, kendisine ait olmayan bir ses ve yakın çekimlerde dikkat çeken bu saptamalara karşın, gerçekçi izlenim ilginç bir biçimde bozulmamaktadır.

Göksel Arsoy'un (Murat Çakmakçı) oyunculuğu

Murat bu sahnede günah çıkarır gibi, kendi hatalarının da olduğunu kabul eden bir yaklaşım içindedir. Bir arkadaşının; "İşleri düzeltmek istiyorsan önce kendin düzelmelisin" sözlerini hatırlayarak konuşmasına başlar. İyi ki geldiğini, artık kör gibi yaşamaya devam etmeyeceğini belirtirken kararlıdır. Murat, Sevil'e; "...seni tanımakla başladı her şey, yarım mutluluklarla yaşamışım bugüne kadar, ne güzel bir dünyamız var..." derken, sanki dünyaya, hayata dair bir keşif yapmış gibidir. Bu sözler, ancak aşık ve mutlu olduğunda çevresindeki güzelliklerin farkına varan bir insanın sözleridir. Rahatlamış, yolunu çizmiş, önünü görebilen, hayattan zevk alabilen huzurlu bir insan görünümünü vermektedir. Murat'ın bu rahatlığının yüz ifadesine ve sesinin tonuna da yansıdığı gözlenmektedir.

Buna göre Murat, bir yandan kayığın küreklerini çekmekte, bir yandan bütün dikkatiyle konuşmasını sürdürmektedir. Murat'ın bu sahnede hiç olmadığı kadar kendini rahat bıraktığı görülmektedir. Bu yüzden, kas gerginliği olmadığı için içsel coşkusu duygularının anlatımında sevgisini, Sevil'e karşı ilgisini rahat dile getirdiği gözlenmektedir. Kullandığı ifadeler, son derece rahat, huzurlu sanki uzun zamandır tanıdığı bir arkadaşıyla sohbet ediyor gibidir. Böylece, duygularının, samimiyetinin hem karşısındaki kişi hem de seyirci tarafından rahat anlaşılmasını sağladığı düşünülmektedir.

Bilindiği gibi duygular, dürtülere hizmet eder ve sadece tepki olarak dışarı çıkarlar. Murat bu sahneye kadar, tepkilerini sert fiziksel eylemlerle yerine getiren gergin bir yapı sergilediğinden bu sahnede, söz ve eylemlerini kontrol ederek gerginlik olmadan yerine getirmesi olumlu olmakla beraber, dikkat çekici bir gelişmedir. Dmytryk'in (1995: 44) ifadesiyle; "...bir tepkinin fiziksel gösterimi abartılmamalıdır." Murat'ın tepkileri önceleri çok sert ve abartılı iken, artık olması gerektiği gibi kontrollüdür. Buna bağlı olarak, eylemlerini tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulamaktadır. Bu nedenle, bulunduğu ortama uygun ruh haliyle ve yaptığı eylemlerin gerçekliğine inanarak gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu konuda ona yol gösteren tek şeyin, doğru belirlediği amacı olduğu düşünülmektedir. Çünkü Murat'ın bu sahnede, zihinsel kontrolü ile bu kontrolün sürdürülebilir ve tutarlı performanslarını sergilediği görülmektedir.

Bu sahnede Sevil'e göre daha çok diyalogu olan ve daha çok görüntüde kalan Murat, bütün diyalogları boyunca Sevil ile karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar ya da gözlerle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmektedir.

Murat'ın üzerindeki spor çizgili bir gömlek ile spor pantolonun giysi olarak bulundukları ortama uygun olduğu düşünülmektedir.

3. Ağaçlar arasında sohbet (sevginin ilanı) / filmin 43:49 - 45:52 dakikaları arası

Bu sahne, bir önceki ırmakta gezinti sahnesinin içerik olarak devamı sayılabilecek bir sahnedir. Ancak mekan değişmiş, Sevil ve Murat ırmak kenarında ağaçlık bir yerde gelmişler ve ayakta sohbete devam etmektedirler.

Murat, çocukluk günlerinde yüzme öğrendiği Ağırakan Irmağı'nda geçen anılarından, İstanbul'da geçen gençlik ve Amerika'da parasız geçen zor günlerinden söz eder. Sevil de, aynı şekilde kısaca geçmişinden, annesinden söz ederken, Murat onu hayranlıkla izlemektedir. Sevil'e artık

hep yanında olmak, hep beraber olmak istediğini söyler. Sevil Murat'ı dinlerken arkası dönüktür, ancak iç çekmesi, bakışları ve ifadesiyle bu ilgiden memnuniyetini belli eder. Sevil'i kollarından tutup kendisine doğru yönelterek öpmek ister. Ancak Sevil, geri çekilir ve sahne biter.

Bu sahne, Sevil ile Murat'ın birlikteliklerinin başladığını ve artık ilişkinin farklı bir boyut kazandığını anlatan bir sahnedir.

Sahne, kameranın ırmaktan sola doğru çevrinerek bir ağaca dayanmış, konuşan Sevil ve Murat'ı çerçeveye dahil eden ikili Amerikan planla (diz bel arası çekim ölçeği) başlar. Daha sonra, Murat'ın uzun bir süre kesintisiz yürüyerek konuşması sırasında kamera çevrinmeyle onu izler. Sevil, Murat'a doğru yaklaşır ve sahnenin sonunda ikili yakın çekimde (göğüs çekimi) görüntülenirler.

Türkan Şoray'ın (Avukat Sevil Atan) oyunculuğu

Sevil, Murat'ın bir önceki sahnede ifade ettiği ilgisinin farkında, hatta bu durumdan hoşnut olmakla beraber avukat Sevil olmaya, ölçülü davranmaya devam etmektedir. Murat'ın kendisini beğenmesinden aslında çok memnundur. Bu memnuniyetini dile getirmemekte, ancak kendi mutluluğunu, tepkisini sadece seyirciye beden diliyle, özellikle yüz ifadesi ile açıkça anlatmaktadır. Dmytryk (1995: 50) ifadesiyle; "...filmler, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin, tavırların ve hareketin etkin kullanımıyla mesajlarını verirler." Sevil de Murat ile baş başa kaldığı zamanlarda konuşmamakta, ama bu etkili yolu seçmektedir.

Bu sahnede Sevil, yine az konuşmakta, daha çok Murat'ın anlattıklarını dinlemektedir. Buna bağlı olarak görüntüde kaldığı süre de azdır. Sevil, sahnenin başında ağaca yaslanmış Murat'ı dinlerken verdiği sözlü ve sözsüz tepkilerle, bütünüyle beden dili olarak içinde bulunduğu ortama uygun görünmektedir. Duruşları amaçlı, fiziksel olarak rahat, kontrollü davranışlar

sergilemektedir. Buna göre, kas denetimini sağladığı, kendisini uygun duruma getirdiği anlaşılmaktadır. Rahat olması ve fiziksel eylemlerini tam ve doğru uygulanmasına bağlı olarak yapacağı her şeyi hayal gücünü kullanarak dikkatini iyi odaklanabildiği düşünülmektedir.

Oyunculuğun gerçekliği ile ilgili olarak, bulundukları ortama uygun ve o ortamın bir parçası olmayı başardığı söylenebilir. Bunu senaryoda oyunun verilmiş şartlarına göre mantıklı amaçlar belirleyerek gerçekleştirmiş olabileceği gibi, kendisini karaktere yükseltme yoluyla bu sahne ile ilgili verilmiş şartların yerine, kendi deneyimlerinden yararlananmış olabileceği düşünülmektedir. Gerçekliği tamamlayan giysi, saç, makyaj konusunda, bu sahne bir önceki sahnenin devamı niteliğinde olduğundan, aynı giysi, aksesuar ve saç modeli için aynı görüşler geçerliliğini korumaktadır.

Avukat Sevil (Türkan Şoray) karakterinin doğru oluşturulmasının önemli bir yönünün alt-metinle sağlandığı gözlenmektedir. Çünkü karakterin sözsüz ifade ettiği bütün duygu ve düşüncelerin alt- metin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, rolün sanatsal bir gerçekliğe dönüştürülmesinde etkin olan bu ögenin, film boyunca karakterin hayatının görüntüsünü oluşturan diğer unsurlarla da tamamlayıcı bir bağı olduğu görülmektedir. Örneğin, Murat'ın kendisi hakkında söylediği güzel sözleri iştirken ona arkası dönüktür ve sözlü hiçbir tepki vermez. Ancak, bakışları, tebessümü, gözlerini kapatıp içini çekmesi, bütünüyle yüzünün mutlu ifadesi o dönem – 1960'lı yıllar – için geçerli değerleri temsil etmektedir. Çünkü o, Avukat Sevil olarak; "... başarı peşindedir... yasalardan yanadır, erkeğini de, yasalara karşı çıkanları da yola getirir. Asri kadındır, ama ulusal değerlere bağlıdır. Ahlâkı sağlamdır. Namus konusundaki titizliği kuşku götürmez. Ama dışiliğini korumayı da bilir ... 'dokunulmaz', 'erişilmez' değildir. Yalnız erişmek biraz güçtür." (Büker, Uluyağcı, 1993: 78-79). Sevil, bu sahnede Murat kendisini öpmeye teşebbüs (45:45) ettiğinde de yukarıda anılan değerleri korumak istercesine aynı ölçülü davranışını sürdürür ve kendisini geri çeker. Yaratıcı hayal gücünü, insanın olandan olması gerekene atlamasını sağlayan, insan

aklının en mükemmel eylemi olarak tanımlayan Blunt (1966: 18), bunu yapabilmek için de kişinin bir dizi bilinen gerçekten varsayılan gerçeklere veya şartlara geçebilmesi gerektiğini anlatır. Bu açıdan bakıldığında, bu sahnede imgelem/alt-metin çalışmasının oyuncu tarafından başarı ile uygulandığı gözlenmektedir.

Sevil, komik bir diyaloga gülerek, ciddi ya da duygusal bir konuya durgun, ancak sözleriyle tamamlayıcı, kendisiyle ilgili konularda ise, susmalarla (gözler, dudak hareketleri, iç çekmelerle) sürekli duygu – düşünce alış verişini sürdürmektedir. Özellikle ikili birlikte görüntülendikleri planlarda karşılıklı iletişimin oldukça etkili bir biçimde sürdürüldüğü gözlenmektedir.

Göksel Arsoy'un (Murat Çakmakçı) oyunculuğu

Bu sahne de ağırlıklı olarak görünen ve konuşan Murat karakteridir. Çocukluk anılarından söz ederken ilk kez neşeli gülmekte, espri yaparak Sevil'i de güldürmektedir. Sevil konuşmalarında Murat'a "siz" diye hitap etmeyi sürdürürken, Murat Sevil'e "sen" demeye başlamıştır. Çünkü Murat, bu sahnenin başı sayılabilecek bir önceki sahneden başlayarak, tüm gerginliğini üzerinden atmıştır. Artık, gülmeye espriler yapmaya, sevdiği, ilgi duyduğu insan ile kendisine, hayatına ait bilgileri paylaşmaya başlamıştır. Davranışları son derece rahat, içten ve doğaldır. Jest ve mimikleri, bütünüyle beden dili içsel coşkusunu anlatmaya uygun, duruşlarının amaçlı olduğu gözlenmektedir.

Murat, çalışmanın, para kazanmanın ne demek olduğunu, bunu ne zaman ve nasıl öğrendiğini anlatırken geçmiş yaşantısına, kişiliğine ilişkin bazı ip uçlarını da Sevil'i yakın bularak paylaşmayı uygun gördüğü anlaşılmaktadır. Bu tutumu da onun Sevil'in yanında kendisini ne kadar rahat hissettiğinin tıpkı davranışlarında olduğu gibi bir göstergesidir.

Yaşadığı her bir dönemi anlatırken yüz ifadesi sürekli değişmekte, o günlere ilişkin anılarının içeriğine bağlı olarak ruhsal durumu yüzüne yansımaktadır. Bu sırada, Murat karakterinin (Göksel Arsoy) düşüncelerini ifade ederken dikkatini çok iyi koruyabildiği gözlenmektedir. Rahat bir bedensel duruşla bulundukları ağaçlık arazide çevreye bakarak, eliyle bir yerleri göstererek, ırmağa bakarak çocukluk ve gençlik yıllarını anlatırken sürekli hareket halindedir. Arada bir Sevil'in yüzüne bakmakta, onun tepkilerini almaktadır. Gerçekleştirdiği fiziksel eylemler, yüzünün ifadesi her şeyi hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabildiğini, özellikle, düşüncelerini ifadede bedeninin de dikkatini koruduğunu göstermektedir.

Amerika'dan memlekete dönme parası kazanabilmek için hileli eldivenlerle boks yaptığı günlerden söz ederken; "...yaşamak, vurup kırmaktı benim için kasabaya geldiğim zaman..." o günleri hatırlarcasına kaşlarını çatar, yüzü tekrar asılır, derin bir iç çeker. Aslında, paylaştığı bu özel bilgileri ve memleketine dönmekle ne kadar iyi yaptığını anlatırken bir yandan da kendi ile hesaplaşmaktadır. Bütün bu bilgileri, Murat karakterinin (Göksel Arsoy), sözlü-sözsüz ifadelerinin yanı sıra oyunculuğunun geçekliği ve bunu tamamlayan imgelem çalışmasının sonucundan kaynaklandığı düşünülmektedir. Örneğin, çocukken boğulmaktan nasıl kurtulduğunu anlatırken yüz ifadesine yansıyan neşeli, esprili hali, Amerika günlerini hatırladığında sıkıntılı ifadesiyle, hayal gücünü kullanarak geçmiş yaşantısına ait eylemlerin görsel tasvirini yüzünde oluşturmaktadır. Bu da, yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul ettiğini göstermektedir.

Sahnenin sonunda ikili planda Murat, Sevil'in anlattıklarını dinlerken Sevil'e karşı hislerini hiç konuşmadan sadece jest ve mimikleriyle ifade eder. Belki de senaryoda belirtilmeyen duygu ve düşüncelerini bu şekilde anlatarak rolüne bir perspektif ve hareket duygusu vermeyi başarmıştır. Böylece, canlandırdığı karakterin yaşantısına daha rahat girebilmiştir. Çünkü Sevil'i hayran bakışlarla izledikten sonra, "...bunun (yumruk atmanın) çare

olmadığına kimse inandıramazdı, senden başka...” der ve Sevil’in akılcı, mantıklı yaklaşımlarına, kadınsı sezgilerine hayran ekler “öyle sade, öyle inanarak söylüyorsun ki, sana inanmaktan başka bir şey gelmiyor elimden” derken Sevil’in tepkilerini görmemektedir. Sevil’in suskunluğu karşısında, bundan sonra artık beraber olmayı, ondan vazgeçemeyeceğini söylerken bir tür evlenme teklif etmektedir. Sonra onu kendisine çevirir ve sevgisinin, aşkının bir göstergesi olarak öpmek ister. İkili yakın çekimde görüntülenen Murat, bu eylemlerini uygularken, fiziksel olarak özgür, doğal ve kontrollüdür.

Sahnenin başından itibaren karşılıklı konuşarak sürdürülen duygu – düşünce paylaşımının yanı sıra, bedensel hareketler, bakışmalar, susmalarla da paylaşımda sürekli bir akışın sağlandığı görülmektedir. Bu anlamda, Sevil ve Murat’ın karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olarak sürmüş ve kesintiye hiç uğramamıştır. Film boyunca bu sahne, karşılıklı en yoğun duygu – düşünce alış verişinin yaşandığı, birbirlerini biraz daha iyi tanıma fırsatı buldukları ve birbirlerini karşılıklı onayladıkları bir beraberliği anlatmaktadır.

Kayıkla gezintinin devamı niteliğindeki bu sahnede de aynı kıyafet ile bulunan Murat’ın üzerindeki spor giysiler, içinde bulunduğu duruma uygun ve oyunculuğun gerçekliğini tamamlayıcıdır.

4. Sevil’in yazıhanesi (sevgi ilanı) / filmin 50:24 - 51:24 dakikaları arası

Bu sahne, Sevil ve Murat’ın artık beraberce her sorunun üstesinden gelebileceklerini, birlikte daha kuvvetli olacaklarını ve bundan sonraki adımlarının da bu yönde olacağı mesajını vermektedir.

Sevil, kasabanın Pazar yerinden geçerek köylülerin kendisine vekalet vermek üzere gelip gelmediğini öğrenmek ister. Ancak, kimsenin gelmediğini görünce, keyifsiz yazıhaneye döner. Murat, Sevil’in yazıhanesinde yalnız oturmaktadır. Sevil’e birlikte her türlü zorluğu yenebilecekleri mesajını verir. Murat, Sevil’e sahiplenmekte, ona destek olduğunu göstererek güven

vermektedir. Bu sahnede daha çok filimin öyküsünün dramatik gelişimindeki önemli olaylardan birisine ilişkin bir tepkiyle asıl olaya geçiş yapılmaktadır. Dolayısıyla, kısa bir geçiş sahnesi niteliğindeki bu sahnede, Sevil ve Murat'ın birbirlerine destek olacaklarını, sevgilerini, aşklarını gösterdikleri yaklaşık on saniye süren (50:47-50:57 arası) ikili yakın plandaki oyunculuklara bakılacaktır.

Sahne, Pazar yerinde hızlı adımlarla çevresine bakarak yürüyen Sevil'i genel çekimde izleyen kameranin görüntüleriyle başlar. Murat yakın çekimde yazıhanedeki masada oturmuş bir şeylere bakmaktadır. Murat'ı görüntüleyen kamera, camın arkasından görünen Sevil'i sola çevrinme hareketiyle izler. Sevil, durgun, keyifsiz yazıhanenin kapısında durur ve pazardaki havadan, köylülerden kimsenin gelmediğinden söz ederek içeriye girer. Sevil'i içeri girerken görüntüleyen kamera yine Murat'ı yakın planda ayağa kalkıp Sevil'in yanına gelene kadar izler. Murat ve Sevil ikili planda konuşmaya başlarlar. Sevil'i sıkıntılı gören Murat elini Sevil'in omzuna koyarak korkmasına hiçbir sebep olmadığını ifade eder. Bu sırada kamera onları daha yakın – omuz – bir planda görüntülemektedir. Sevil Murat'ın sözlerinden mutlu olur. Murat, Sevil'i omuzlarından tutar ve tam öpmek üzereyken Bekirler köyünün muhtarı yaralanmış olarak içeriye girer. Kapıya doğru yönelen Sevil ve Murat, durumu öğrenirler. Murat olayın olduğu köye gitmek üzere dışarı fırlar. Hemen arkasından Sevil ve gelen köylü de fırlar, sahne biter.

Türkan Şoray'ın (Avukat Sevil Atan) oyunculuğu

Sevil, ilk kez bu sahnede artık Murat'a karşı daha rahat olduğunu göstermekte, ona ismiyle hitap etmektedir. “Oyunculuğun Doğası”na göre Sevil (Türkan Şoray) karakterinin davranışlarına, jest ve mimiklerine bakıldığında; beden dili olarak bütünüyle, fiziksel özgürlüğün sağlanmış olduğu görülmektedir. Kapıdan içeriği girmeden kapıya tutunarak duraklayıp ilk cümlesini söylerken biraz kızgın, öfkeli, biraz yılgın neredeyse mücadeleden pes etmek üzere ya da sürekli bir engelle karşılaşmanın verdiği

çaresizliği sergilerken duruşları amaçlıdır. Eylemlerini kontrollü ve anlaşılır uygulamaktadır. Ne olduğunu anlamaya yönelik cümlelerini ifade ederken yüzündeki mimikler, ellerini tutma biçimi beden dilini kontrol edebilen bir dikkat odaklanması içinde olduğunu göstermektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde, kızgın yüz ifadesi ve sesinin tonuyla (kendi sesi değil!), beklediği bir şeyin olmamasına kızan bir insanın öfkesiyle nereye baktığını bilmeden konuşmaktadır. Bir anda arkasında duran Murat'ın elini omzunda hisseder. Murat konuşmaya başladığında da bütün dikkatini onun söylediklerine verir. Dmytryk'in (1995: 45) ifade ettiği gibi "Diyalog sahnelerinde hemen hemen her zaman oyuncu dinliyorken tepkinin fitili ateşleniyor demektir." Sevil de, Murat'ı hem dinlemekte hem de ona dönerek yüzündeki birden yumuşayan ifadeyle, bundan sonra onun desteğini alabileceğini hissetmenin rahatlığını göstermektedir. Murat'ın her zaman yanında olacağına dair; "Sebebi var mı, korkman için? Beraber olunca, her şeyden kuvvetli değil miyiz? ..." sözleri Sevil'i rahatlatmıştır. Öyle ki, daha önce Murat'ın kendisini öpmesine geri çekilerek engel olurken bu kez, Sevil de onu öpmek üzere uzanır.

Bütün bunlar, Sevil (Türkan Şoray) karakterinin eylemlerini inanarak yaptığını göstermektedir. Böylece, canlandırdığı rol kişinin yaşadığının gerçekliğini kabul ettiği için rolünün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlayabildiği gözlenmektedir.

Sevil karakteri, içinde bulunduğu durumu anlatmak için (gerekli eylemleri, iç yaşamını hazırlamasında ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasında) kızgınlığını, öfkesini ifade ettiği sırada uyguladığı hız ve tartım sayesinde, yaşadığı coşkuyu anlatabilmektedir. Oyuncunun sesi kendisine ait olmadığı halde seslendirme sayesinde de bu coşkunun anlatılabildiği gözlenmektedir. Bunun için, o anda hissettiklerini anlatmada imgeleminde canlandırdığı her şeyin mantıklı olması ve inanarak bu süreci yaşıyor olması da gerekmektedir. Stanislavski'nin (1981: 261) belirttiği gibi; " ... alt-metinle birlikte hız ve tartım, bir rolün bütün hareketlerini, sözlerini,

susmalarını, coşkusal yaşamı ile fiziksel yorumunu birbirine bağlayan bir bağdır.”

Sevil ve Murat'ın sahnenin bu bölümünde iletişimleri, diyalogların yanı sıra, beden diliyle de karşılıklı olarak sürmektedir. Sevil ve Murat arasında yaşanan duygu-düşünce paylaşımının senaryonun içeriğinin yanı sıra, oyuncuların kendi yaratıcılıklarıyla da elde etmiş olabilecekleri düşünülmektedir. Bunda özellikle, oyuncuların oyunculuklarıyla sağladıkları gerçeklik izleniminin etken olduğu düşünülmektedir.

Bu sahnenin sinemasal devamlılıktan kaynaklanan ve bu nedenle oyunculuğun gerçekliğini olumsuz yönde etkileyen Sevil'in saç devamlılığı sorunu dikkat çekmektedir. Sevil yazıhanenin kapısına ilk geldiğinde (50:24), saçları kulaklarını kapatacak şekilde biçimlendirilmişken (50:28), izleyen görüntüde önce Murat'ı görüntüleyen kamera Sevil'i de çerçeveye dahil ederek ikili plana geçtiğinde, Sevil'in saçlarının kapıdan içeriye girerken tek başına görüntülenen çekiminde olduğundan farklı (saçları kulaklarının arkasına alınmış) olduğu görülmektedir. Daha sonra, Murat'ın arkasından koşarak çıktığı an (51:11), yine saçları eski haline dönmüştür! Bu sırada ani (koşar gibi) hareket ettiği için saçlarının kulaklarının arkasından çıkmış (!) olabileceği düşünülmekle beraber, bir önceki planda kapı açıktır ve kapının tam önünde olduklarından normal şartlarda, dışarı çıkışında hiçbir değişikliğin olmaması gerekmektedir. Ancak, derinlemesine gözlem yöntemiyle ayrıntılı bakıldığında, bağlanan planda Sevil'in birkaç adım içeriden dışarıya çıkartıldığı gözlenmiştir. Bu da, hareketin devamının – Sevil'in dışarıya çıkışı - farklı bir zamanda çekilmiş olması, oyuncunun harekete başlama noktasının olması gerekenden daha içeri olması ve bu durumun hem çekim sırasında tutulması gereken devamlılık notları hem de kurgu sırasında belirgin biçimde gözden kaçırıldığını göstermektedir. Oysa Sevil (Türkan Şoray) karakteri, tek başına görüntülediği planda saçındaki bu değişikliği kendisi yapsaydı ya da ikili planın başında eliyle saçlarını kulaklarının arkasına koysaydı, sinemasal açıdan devamlılığı anlamlı bir biçimde sağlamış olacaktı. Benzer biçimde bu

konuda, oyuncunun kendisine ait bir konum devamlılığını sağlamanın oyuncuya ait bir iş olduğunu belirten Brown (2006: 97) da, planlar arasında herhangi bir nedenden kaynaklanan uyumsuzluğun montaj sırasında da ciddi bir sorun yaratacağını vurgulamaktadır. Ayrıca, bu tür sorunların giderilmesi için planlardan herhangi birisini tekrarlayanın ya da bir telafi planı çekilerek sorunun halledilebileceğini önermektedir. Bu çalışmada daha önce de üzerinde durulan benzer devamlılık sorunlarının, sadece oyuncudan değil, aynı zamanda yapım – yönetim sürecinde gerçekleştirilmesi gereken devamlılık notlarıyla doğrudan bir bağı olduğu düşünülmektedir.

Bu sahnede de, daha önceki planlarda belirtildiği gibi Sevil'in, üzerindeki etek, bluz ve kemerden oluşan giysisi, kolundaki bilezik türü aksesuarı günlük ve ortama uygun olmakla beraber, saçlarının yapay bir kabarıklığa sahip olduğu görülmektedir. Makyajı ise günlük olarak nitelendirilemeyecek kadar fazladır.

Göksel Arsoy'un (Murat Çakmakçı) oyunculuğu

Murat, Sevil'e destek olduğunu ve bundan sonrasında da hep olacağı yönündeki tutumunu bu sahnede açıkça göstermektedir. Sevddiği, aşık olduğu kadına güven vermek istediğini, onun her zaman yanında olduğunu bütün davranışlarıyla ve beden diliyle anlatmaktadır. Sevil'i yazıhanenin kapısında görür görmez, hemen ayağa kalkması, onun endişeli, sıkıntılı halini rahatlatmak için yanına gidip omuzunu tutması, dokunması ve sözleriyle de güven vermeye çalışması sırasında eylemlerini inanarak, içten ve kontrollü gerçekleştirdiği görülmektedir. Kendisinden emin ve rahat davranışlarıyla da Sevil'e güven vermektedir. Sevil'in karşısında sadece onun müvekkili olarak değil, güçlü, kararlı, ne yapacağını bilen, sözünde duran bir erkek modeli olarak da varlık göstermektedir. Artık hep onun yanındadır.

Buna göre, Murat karakterinin (Göksel Arsoy), bu davranışlarını, duygularını ifade ederken gövdesel anlatım yönünden duruşlarıyla da bunu

sağladığı görülmektedir. Özellikle gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uyguladığı eylemlerinde yeterli dikkati ve ilgisi sayesinde, Sevil'in konuşmalarına, daha sonra gelen köy muhtarından duyduğu haberlere karşı verdiği tepkilerinin tam ve yerinde olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, hem kas gerginliği hem de dikkat gerginliği olmadığından ruhsal ve fiziksel olarak özgür olduğu gözlenmektedir. Bunu başarmak için, Murat karakterinin "sihirli eğer"/güya/yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı gösterdiği ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne aldığı anlaşılmaktadır. Doğrudan doğruya canlandığı karakterin düşünebileceği şekilde, onun yaşantısındaki bir insanın bakışıyla bağ kurabildiği için rol kişinin içsel yaşantısı oluşturan tutuma en uygun düşebilecek içsel görüntüyü yansıtmaktadır. "Oyuncunun Doğası" bakımından Stanislavski'nin (1981: 141), bu konudaki sözleri de Murat karakterinin doğru yorumlandığını göstermektedir:

"...Belirli koşullarda (verilmiş şartlar), her çeşit zihinsel yaratılarla beslenen içsel imgelerin akışı, role yaşam katar; o rol kişinin yaptığı her şeye; tutkularına, duygularıyla düşüncelerine bir temel sağlar; bundan öte, oyuncunun dikkatini, canlandığı kişinin içsel yaşamı üzerinde odaklanmasına büyük ölçüde yardımcı olur..."

Bu sahnede Sevil ile baştan sona duygu – düşünce alış verişini kesintisiz yürüten Murat, yazıhaneye giren yaralı köy muhtarının durumunu görünce ve haberleri alınca da hiç konuşmadan, ama etkilendiğini beden diliyle ifade etmekte, imgesel kurduğu ilişkiyle fiziksel ve psikolojik olarak kendisini de onunla aynı sahneyi paylaşanları da harekete geçirmektedir.

Murat'ın bu sahnedeki giysisi, koyu renk bir ceket, içinde beyaz bir gömlek ve kravat ile bunları tamamlayan daha açık renkte bir pantolondan oluşmaktadır. Bu giysilerin bulunduğu ortamın gerçekliğine uygun günlük bir giysi olduğu düşünülmektedir.

Yukarıda değinilen türden bir sinemasal devamlılık sorunu Murat karakterinin canlandırılmasında da oyunculuğun gerçekliğini bozmaktadır.

Murat, köy muhtarından kötü haberleri alır almaz olaylara müdahale etmek üzere hızla yazıhaneyi terk ederken sağ eli serbesttir. Ancak dışarıya çıkınca arkasından koşan Sevil bir olay çıkarmaması için uyardığında sağ elinin belindeki zincire bağlı olduğunu gösterir (51:17). Yazıhaneden çıkmadan birkaç adım önce ve çıkınca da kollarını serbest sallayarak yürürken bir anda kolunu zincire geçirilmiş olması devamlılığı bozmaktadır. Yukarıda da söz edildiği gibi, Murat'ın bu eylemini gösteren bir bağlantı planı olmadığı için konumda devamlılık sorunu ortaya çıkmıştır.

5. Murat vurulduktan sonra ... / filmin 81:04 - 82:00 dakikaları arası

Son mahkemeden bir gece önce Hopladioğlu ve ekibi tarafından Sevil ve babasının yaşadığı evin camları kırılmış, Sevil'in yazıhanesi yakılmış, Murat'ın traktörü zarar görmüş, Sevil kaçırılarak tacize uğramış, Murat ise kolundan vurulmuştur. Murat'ın ilk tedavisini babası evlerine doktor çağırarak yaptırır. Gece yarısı Sevil korkmuş ve perişan halde kurtularak eve döner. Murat'ın yattığı odaya girer ve korkusunu, sevgisini birlerine yoğun karşılıklı ilgiyle yaşarlar. Sevil, ertesi gün olacak mahkemede subayın şahitliği için Karlıovada'ya gitmek isteyen Murat'ın bu halde bırakmak istemez, ancak Murat'a su getirmek için odadan çıkınca geri döndüğünde yatağı boş görür, Murat gitmiştir, sahne biter.

Bu sahnede Sevil'in eve gelip Murat'ın durumunu öğrenmek üzere heyecanla odasına girmesi ve Murat'a su getirmek üzere odadan çıkmasına kadar olan tek plandaki oyunculuklar incelenecektir. Sevil'in odaya girişi Murat'ın da görüldüğü ikili planla başlar. Bu plan, Sevil'in Murat'ın yatağına oturarak ona sarılması, öpmesi sırasında ikili yakın planda birlerine olan aşklarını, sevgilerini, bağlılıklarını sözlü ifadeleriyle ve beden diliyle en yoğun yaşadıkları plandır. Ayrıca bu planda, içeriğin anlamı da belirleyen bir görsel düzenleme ile sunulduğu dengeli ve dolu dolu bir yakın çekim (göğüs çekimi) kullanılmıştır. Bu çerçevede ikisinin de o anda eşit konumda oldukları izlenimi verilmektedir.

Türkan Şoray'ın (Avukat Sevil Atan) oyunculuğu

Sevil, kasabada hem babasına hem de Murat'a karşı olan bir grup insana karşı verdiği hukuk savaşından başka, bu kez özellikle bir kadın olarak çok zor bir duruma düşürülmüştür. Bu nedenle, bugüne kadar hiç yaşamadığı bir korku yaşamıştır. Verilen zararın boyutu büyüktür ve aslında, babası, Murat ve kasabadaki pek çok kişinin de yaşadığı bu korku sadece kendisi için değildir. Endişelerini yine sevdiği insan ile paylaşmak için Murat'ın yanına heyecanla girer. Daha önceleri sergilediği çekingen, tutuk davranışlarının tersine, bunca yaşananlardan sağ salim kurtulmuş olmanın verdiği mutlulukla adeta kaybettiğini sandığı bir şeyi bulmuş olmanın sevinciyle Murat'a sarılır ve onun defalarca öper.

Sevil (Türkan Şoray) karakterinin heyecan, korku ve bir yandan da hep birlikte kurtulmuş olmanın rahatlığını davranışlarına yansıtmada hem içten dışa hem de dıştan içe rolünün gerektirdiği bir duygusal durumu gövdesel anlatım yönünden tam olarak sağlayabildiği gözlenmektedir. Sevil'in bu planda dikkatini odakladığı tek kişi, Murat'tır ve Sevil, bütün eylemleriyle Murat'ı içten etkileyebilmekte, kendisinin de bu etkilenmeyi hissederek ve daha çok etkilenecek oyununu sürdürdüğü görülmektedir. Stanislavski'nin (1981:140) oyuncularına dediği gibi; "...sen etkilendiğinde başkaları senden daha çok etkilenecektir. O zaman söylediğin sözlerin harekete geçirme gücü iyiden iyiye artacaktır." Sevil'in, Murat'a çok üzüldüğünü, onu ne kadar sevdiğini belirtmek için daha önce hiç söylemediği ağızından çıkan "...canım benim ..." ifadesi, eylemleriyle uyumlu ve tamamlayıcıdır. Stanislavski'nin (1981:140): "Konuşmak eyleme geçmektir (oynamaktır). Bu eylem bizi belli bir amaca yöneltir: içimizde gördüklerimizi başkalarının zihnine aktarmak..." olarak ifade ettiği, oyuncunun içsel coşkusu, içsel görüntüsünü başkalarına aktarma eylemini Sevil karakterinin başardığı düşünülmektedir. Çünkü, zihin ve beden uyumu sayesinde içsel coşkusu ve imgelemi rolünün iç yaşamını hazırlamasını ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasını, dolayısıyla canlandırdığı karakteri yaşatmasını sağlamıştır. Böylece Sevil'in duygularını,

zihninde olanları eylemlerine aktarmada, imgelemi, görsel hafızası ve dikkatinin devreye girmesiyle içsel hareket ettirici güçleri, alt-metnin gösterdiği yönde eylemlerini belirlemesini ve içtenlikle oyununu sergilemesini sağlamıştır.

Buna göre, Murat ile yoğun duygu-düşünce paylaşımı, karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik hiç kesintiye hiç uğramamıştır. Özellikle Sevil'in kurduğu psikolojik ilişkinin aralarında güçlü bir paylaşım hissini sağladığı gözlenmiştir.

Sevil'in bu sahnede üzerindeki giysisi (etek-bluz) ve saçları, bu sahne öncesinde kaçırılması sonucu yaşadığı darp ve tacize bağlı olarak bozulmuştur. Murat'ın odasına girdiği ikili planda bluzu yırtılmış, bir düğmesi açık, kolları, boynu çizilmiş ve saçları dağınık bir haldedir. Önceki sahneye bağlı olarak içerik ve konum devamlılığı bakımından böyle görüntülenmesi oyunculuğun gerçekliği için uygundur. Ancak, makyajında hiçbir değişiklik görülmemektedir. Gece yapılan saldırıdan sonra aradan geçen zaman düşünülerek az olsa saçında ve giysilerinde olan değişikliklerle uyumlu bir şekilde yüzünün de biraz soluk görünmesi beklenirken, aksine önceki sahne ile karşılaştırıldığında, var olan yoğun göz makyajı ve rujunun daha belirgin olduğu görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak, filmde diğer sahnelerde değinilen saptamalar geçerlidir. Sevil (Türkan Şoray) karakteri, orantılı yüz biçimi ve etkileyici yüz hatları ile abartılı makyajına karşın, mimiklerinin gerçekliğini, içten ve doğal olduğunu hissettirebilmektedir.

Göksel Arsoy'un (Murat Çakmakçı) oyunculuğu

Murat, Sevil yanına geldiğinde yatakta oturur durumdadır. Sevil duygularını heyecanla, üst düzeyde bedensel bir coşkuyla sergiler. Murat da içinde bulunduğu duruma (yaralı, kolu sargılı) uygun cevap verir. Sevil'den gelen bu içten eylemler, Murat'ın içindeki duyguyu da uyandırır. Böylece, karşılıklı birbirlerinin eylemlerine tepki ve etkileşimle katılarak-cevap vererek

ortak ikili bir çerçeve oluştururlar. Dolayısıyla Sevil'den gelen duyguların doğurduğu coşkuya Murat da kendince katılmış olur. Murat'ın bunu sağlayabilmesi, dikkatini ve ilgisini toplamış olmasına bağlıdır. Buna bağlı olarak coşkusunu göstermede rahat, özgür, doğal bir biçimde eylemlerini yerine getirdiği gözlenmektedir.

Murat bütün bu eylemlerini yerine getirirken karşısında, yanında oturan canlı bir kişiden, daha doğrusu onunla duygu düşünce alış verişine girmeye istekli birinden yararlanmaktadır. Oyunculunun gerçekliği bakımından Stanislavski'nin de özellikle üzerinde en çok durduğu bu paylaşım süreci, karşılıklı yaşanması bakımından önemli bir avantajdır.

Murat yaralı olduğundan bedensel olarak bir şey yapamayacak gibi görünse de, belli bir amaç doğrultusunda sergilediği eylemlerini imgeleminde canlandırarak uyguladığı mimikleriyle, amacının anlaşılır olmasını sağlamıştır. Amacını gerçekleştirmek için elinden ne geliyorsa yapma gayreti içinde olduğu gözlenmektedir. Karlıova'daki subayın ertesi gün yapılacak mahkemeye getirilmesi konusunda Sevil'e ısrar eder. Sevil kendisini bu halde Karlıova'ya göndermeyeceğini söyleyince, yüzündeki ifade bir anda değişir. Bu sırada Murat'ın yüzü kameraya dönüktür ve onun bu ifadesini sadece seyircini görebilmektedir. Çünkü, Sevil başını Murat'ın göğsüne yaslamıştır. Yüzündeki çelişkili, şüpheli ifade, hem kendisine rolünü yaşatma gücü ve perspektif katmakta hem de bir merak ve heyecan unsuru yaratarak olayların dramatik gelişiminin ileriye doğru akışına katkı sağladığı gözlenmektedir. Murat karakteri (Göksel Arsoy), iç yaratıcı davranışının gücünü belirlediği amaca göre, kısa yoldan çözecek bir iç davranış geliştirmiştir. Bu işi kendi yöntemleriyle çözme yönünde bir çabaya girer ve Sevil'den su isteyerek onu oyalamaya çalışır. Sevil odadan çıkar ve döndüğünde Murat pencereden kaçmıştır. Dolayısıyla, Murat'ın amacının niteliği, sonucu belirleyen bir etmen olmuştur. Aslında burada, Murat'ın Sevil'in yaralı olduğu için yapmasını istemediği bir eylem gerçekleştirerek karşı –eylem geliştirmiş gibi görünse de filmin en başından başlayarak Sevil ve kendisinin baştan sona eylem

izgisine ve her ikisinin de asıl amaçlarına uygun bir etkinliği son sınırına kadar götürmeyi zorladığı gözlenmektedir. Böylece canlandırıldığı karakterin eylemini insanoğluna ilişkin gerçeklik sınırına kadar iletmeyi başararak ruhsal ve gövdesel olarak görevini içinde bulunduğu özel duruma aldırış etmeden yerine getirmeye çalıştığını göstermektedir.

Murat, yaralı yataktadır. zerinde sadece atleti vardır, ve yaralı olan kolu sarılmış haldedir. Bulunduğu ortama uygun bir halde görünmektedir.

6. Filmin son sahnesi - sevgi ilanı / filmin 98:48 – 98:58 dakikası

Filmin son sahnesinde mahkemelerin köylülerin yararına sonuçlanmış olmasının kutlanması anlatılmaktadır. Sevil, avukat olarak ilk ve zorlu bir davayı yasal yollarla olumlu sonuçlandırmıştır. Murat, iyileşmiş ve davaların sonucu onun da lehine olmuştur. Bu sevinçle, bütün köylüleri de yanlarına alarak davul-zurna eşliğinde işleyecekleri tarlalara doğru yürürler. Ancak nlerine Murat'ın dayısı Resul ağa, dava vekili Rüstem Evliya ve Zeynullah Hopladıoğlu ekibi çıkar. Kalabalığı tarlalardan kovmak isterler, hakaretlerde bulunurlar. Murat elindeki zinciri çıkarma yönünde Sevil'den destek alınca aralarında kavga başlar. Olaya jandarma yetişir. Bütün bu olaylar genel ve orta çekimlerde görüntülenmektedir. Bu sırada Sevil, Murat'ın bir zamanlar eline hakim olması, önüne gelene yumruk atmaması için taktığı zinciri ıkırap ırmağıın sularına atar. İekli çekimde görüntülenen ve aralarında diyalog olmayan bu olayın sonunda Murat elini Sevil'in omzuna atar ve köylülerle birlikte tekrar tarlalara yürümeye başlarlar.

Bu planda, Murat ve Sevil'in uzun süren ve her aşamasında birbirlerinden destek alarak yürüttükleri mücadelelerinin sonunda, bundan sonrasında da el ele, omuz omuza birlikte yürüyecekleri mesajı verilmektedir.

Bu sahnede, Sevil'in gülerek zinciri sulara atma eylemini Murat'ın sevgiyle karşılamasıyla, birbirlerine sevgilerini bir kez daha ifade ettikleri bu plandaki (yaklaşık on saniye süren) oyunculuklara bakılacaktır.

Murat ve Sevil, aynı amaç için mücadeleye birlikte başlarlar. Pek çok engelle karşılaşır ve yorulurlar, ama haklı olduklarını bildikleri bir davadan vazgeçmezler. Bu da onlara başından sonuna kadar yaptıkları eylemlerin doğru olduğu yönünde inanç vermiştir. Böylece, daha en baştan rol kişilerinin doğuşu ve kavranması yönünde sağlanan inançla, rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmenin oyuncuya yaratıcılığı için kolaylıklar sağladığı düşünülmektedir. Bu son sahneye ve zinciri suya atma planına kadar Sevil ve Murat'ın yaptıkları bütün eylemlere ilişkin her şeyi haklı göstermeleri, verilmiş şartların da göz önüne aldığını göstermektedir. Bu nedenle, zinciri ırmağa atarken yüzlerine yansıyan ifade; her şeyin üstesinden birlikte aldıkları kararlarla gelmiş olmalarının inancını yansıttığı gözlenmektedir. Bu son ikili planda da, gerçek hayatta olduğu gibi hissederek gerçekleştirdikleri küçük, kısa, ama anlamlı eylemleri onların hayal gücünü kullanarak, iyi odaklanarak, iyi konsantre olmalarına, düşüncelerini ifade ederken bütün dikkatlerini de iyi korumuş olmalarına bağlıdır. Fiziksel olarak özgür davranışlarında doğal, rahat, samimi ve içten oldukları gözlenmektedir. Hiçbir konuşma olmadan, ancak birbirlerine ne demek istediklerini, aralarında sağladıkları duygu-düşünce paylaşımı sayesinde gerçekleştirebildikleri görülmektedir. Eylemlerinin anlam ve mantığının anlaşılır olması, yaptıklarının doğruluğuna inanarak sağladıkları coşku ile Stanislavski'nin (2002: 239) ifadesiyle, canlandırmak istedikleri kişinin ruhu, kendi varlıklarının canlı öğelerinden oluşan bir bileşim olarak seyirciye aktarılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu planda, Sevil zinciri su atmak üzereyken fondaki müzik de değişir; romantik, sakın bir müzik duyulur. Murat ve Sevil'in giysileri, bulundukları ortama uygun, sade giysilerdir. Ayrıca Sevil'in daha önceki planlarda gözlemlenen aşırı makyajı ve saçının kabarıklığı bu planda daha normal,

doğal bir görünümde. Bu durumun, bulundukları ortama uygun ve oyunculuğun gerçekliğini olumlu yönde tamamladığı düşünülmektedir.

Kızgın Delikanlı filminde konu edilen hikayenin melodram kodları taşımakla beraber, farklı bir yapısı olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle hikayenin kuruluşu, dramatik bakımdan olayların yüzeyde kalmadan anlaşılır bir yapıda aktarılması, senaryosunun edebiyat alanında pek çok eserler vermiş bir yazar olan Vedat Türkali tarafından yazılmış olmasına bağlanmaktadır.

Hikayenin sağlam bir dramatik yapıya sahip olmasının yanı sıra, oyuncuların da amaçları belirlemiş olarak kesintisiz - baştan sona eylem çizgisine uygun oyunculuklar sergiledikleri görülmüştür. Bu anlamda, hem baş karakterleri canlandıran Türkan Şoray (Sevil) ve Göksel Arsoy'un (Murat) hem de yan karakterlerin asıl amaçlarına uygun bir etkinliği son sınırına kadar götüren oyunculukları olayların gelişimine ilgiyi arttırmaktadır. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi hissederek gerçekleştirilen küçük, ama anlamlı eylemler bile, genel olarak zihin ve beden uyumunun tam olduğunu göstermektedir. Gerçekçi mekan kullanımı, görsel düzenlemeler, tiplere uygun oyunculuklar, filmde geçen olayların gerçekliğine ilişkin inanç sağlamaktadır.

Filmde senaryo ve oyunculukların başarısı dışında, Türkan Şoray'ın saç ve makyajındaki abartı ile az sayıda sinemasal devamlılık hataları dikkat çekmektedir.

2. 4. Yıldızların Altında

Yönetmen : Ülkü Erakalın

Oyuncular : **Göksel Arsoy, Hülya Koçyiğit**, Suzan Avcı, Aliye Rona

Senaryo : Bülent Oran

Görüntü Yönetmeni : Kriton İlyadis

Müzik ve Beste : Yesâri Asım Arsoy

Yapım Yılı ve süresi : 1965 – 78 dakika (01:18: 00)

Göksel Film - Siyah-Beyaz

2. 4. 1. Filmin Özeti

Leyla (Suzan Avcı), bir pavyonda şarkı söyleyen ancak, hayatını yanında çalışan birkaç adamla birlikte şantaj, soygun, hırsızlık gibi kirli işler yapmakla geçiren bir kadındır. Bu işlerine Turgut'u (Göksel Arsoy) da dahil etmiştir. Turgut, Leyla ile üniversitede tıp eğitimini sürdürdüğü sırada tanışmıştır. Leyla'nın kendisine olan aşkı ve ona sağladığı yaşam koşulları yüzünden eğitimi yarım bırakmış, Leyla ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Leyla'nın her defasında sonuncu olduğunu söylediği karanlık işlere iyice bulaşmıştır ve bu yüzden büyük pişmanlık duymaktadır. Temiz, namuslu bir hayat sözü vermesine karşın Leyla'nın hileli yollarla para kazanma ve zengin bir hayat sürme isteği, Turgut'un bütün ideallerine engel olmuştur.

Leyla ve adamları yeni bir soygun peşindedirler. Turgut'a da yapacakları büyük soygunda önemli bir görev verilmektedir. Bu görev öncekilerden çok daha ağır ve zor bir görevdir. Turgut, çok mutsuzdur, artık hiçbir karanlık işe bulaşmak istemez, ancak planlanan büyük soyguna Turgut'un bütün özellikleri (beyefendi, yakışıklı ve tıp eğitimi almış olması) uymaktadır. Bu yüzden Leyla, bu soyguna girmesi için Turgut'u hem kadınca yöntemlerle hem de zor kullanarak kabul ettirmeye çalışır. Leyla, Turgut'tan bir köşke, hasta bir genç kızı tedavi etmek üzere doktor olarak girmesini ve saraydan kalma mücevherlerin yerini öğrenmesini istemektedir. Bu işin çok

aşğılık bir iş olduğunu anlayan Turgut, çok sinirlenir ve evi terk eder. Turgut'a aşık olan Leyla, gitmesine çok üzölür ve mutlaka döneceğini bilerek bekler. Turgut, bir gece Leyla'nın çalıştığı pavyona döner. Leyla, Turgut'u sürekli bu soyguna dahil olması için kendi yöntemleriyle ikna etmeye çalışmaktadır. Turgut istemeyerek de olsa, plana dahil edilmiştir.

Leyla ekibin içinde ve köşkle bağlantısı olan birisi aracılığıyla, önce Turgut'un köşkte hasta olan genç kızın doktoru olarak çalışmaya başlamasını sağlar. Planda, doktorun genç kızı kendisine aşık etmesi, hatta evlenmesi ve ondan sonra soygunun gerçekleştirilmesi düşünülmektedir.

Hülya (Hülya Koçyiğit), önemli bir mirasın sahibi, köşkte annesiyle ruh hastası bir genç kızdır. Hülya'nın annesi, kendisini ruh doktoru olarak tanıtan Turgut'a köşke geldiği ilk gün kızı hakkında bilgiler verir. Hülya'nın başından talihsiz bir nişanlılık dönemi geçmiştir ve bu yüzden, erkeklerden nefret etmektedir. Annesi Turgut'tan kızına bir ruh doktorundan çok, erkeklerin kötü olmadıklarını anlatacak bir arkadaş kimliği ile yaklaşması konusunda ricada bulunur. Ayrıca, kızının asıl şansızlığının herkesin talih sandığı servet, saraydan kalma mücevherler için etrafında dönen bir çok erkeğin kalplerini kızının kalbinden çok onun sahip olduğu şeylere verdiklerinden söz eder. Kızının erkeklere nefretinden dolayı ilk karşılaşmadan memnun kalmayacağını da baştan hatırlatır.

Turgut, tanışmak için Dr.Turgut Uysal kimliğiyle Hülya'nın karşısına çıktığında daha önce annesinin söylediği gibi hiç iyi karşılanmaz. Ancak Hülya'nın Turgut'un kararlı ve kendisinden emin davranışlarından etkilendiği görülür. Turgut köşkteki ilk akşam yemeğine katılmayan Hülya'yı çağırarak üzere odasına çıkar, ancak çok aşğılayıcı sözlerle (haydut, sahtekar, serseri vb.) karşılanır. Zaten yaptığı işten rahatsızlık duyan Turgut için Hülya'nın bu sözleri çok etkili olur ve o anda bu işi bırakmak istediğini ifade eder. Ancak, Hülya söylediği ağır sözlerin farkına varır ve pişmanlıkla özür diler. Turgut'tan gitmemesini, her dediğini yapacağını, kendisini doktorsuz bırakmamasını

ister. Turgut, Hülya'nın sözlerinin etkisiyle gerçekte doktor olmadığını hissettirecek sözler söylese de, Hülya Turgut'un kendisi üzerindeki etkisinin bütün doktorlardan daha fazla olduğunu duygusal bir şekilde ve açıkça itiraf eder. Bu konuşmalardan ikisi de çok etkilenmişlerdir. O geceden başlayarak Hülya'da olumlu yönde büyük gelişmeler olur. Yüzü gülmeye, hayata sevgiyle bakmaya başlar. Hülya'nın annesi de Turgut'un varlığıyla kızının ve dolayısıyla kendisinin de hayatındaki olumlu gelişmelerin farkındadır.

Bu arada Leyla, Turgut'u özlediğini söyleyerek köşke telefon edip çağırır. Turgut, Hülya ve annesine arayanın bir hastası olduğunu söyleyerek köşkten bir geceliğine ayrılır. Bu görüşmede, işten vazgeçmek istediğini bir kez daha söyleyen Turgut ile Leyla arasında tartışma olur. Leyla, Turgut'un köşteki genç kıza (Hülya'ya) aşık olup olmadığı konusunda endişelenmektedir. Çünkü, Turgut'un vicdan yönünden bu işi yapmak istemeyişi onda şüphe uyandırmaktadır. Leyla adamlarıyla birlikte bu işi yapması için Turgut'a şiddet uygular.

Turgut'un şerefine annesi köşte bir parti düzenler. Yıllardan sonra ilk kez köşte verdikleri bu partide Turgut ile dans eden Hülya için bu gece özel bir önem taşımaktadır. Turgut kendisini hak etmediği bir mutluluk içinde bulmaktan, görüldüğü gibi bir insan olmadığından dolayı sürekli vicdan azabı duymaktadır. Hülya, dans sırasında Turgut'a ile تنها bir yerde özel olarak konuşmak istediğini söyler. Partinin sonunda, baş başa yaptıkları konuşma sırasında Turgut, vicdan muhasebesi yaparak geçmişinde yaşadığı yanlışlardan, hatta içinde bulunduğu durumdan söz etmeye başlar. Ancak, Hülya anlatmak zorunda olmadığını, geçmişine ait bilgileri duymak istemediğini söyleyerek anlatmasına izin vermez. Hülya kendisi için en önemli şeyin, Turgut'un yanında olması ve hayatı sevdirmiş olmasıdır. Gülmeyi, sevmeyi ondan öğrendiğini ve arzuladığı tek şeyin kendisini sevmesi olduğunu söyler. Bu durumda, Turgut da Hülya'ya beslediği, ancak dile getiremediği sevgisini itiraf eder.

Leyla, yine köşkü arayarak Turgut'a bir an önce planlarını uygulamasını ve evlenmelerini istediğini söyler. Turgut Leyla'ya tamam der, ancak Hülya'nın annesinin yanında kendisine yaptığı evlenme teklifini kabul etmede çok tereddüt yaşar. Vicdanı yüzünden önce hayır dese de, annesinin Hülya'yı gerçekten sevip sevmediğini sorması üzerine verdiği, samimi cevap ile köşkte yapılan bir törenle evlenirler. Leyla, köşkteki törene davetsiz bir misafir olarak gelir. Kendisini Hülya'ya ve annesine Turgut'un ablası olarak tanıtır. Böylece, varlığını Turgut'a bir kez daha hatırlatan Leyla, Turgut'a bir hafta içinde balayını bitirip dönmesini söyler. Turgut ve Hülya, bir hafta süreyle güzel bir balayı yaşarlar.

Balayı dönüşü bir gün öğle yemeği yemek üzere köşkten ayrılan Hülya ve Turgut'un bulunduğu yeri öğrenen Leyla, Turgut'u dışarıya çağırarak mücevherlerin yerini bir an önce öğrenmesi ve soygunun gerçekleştirilmesini sağlaması için silahla tehdit eder. Ayrıca, bu işin peşini bırakmaması için bir adamının köşkte uşak olarak çalışmasını sağlar. Bu yolla Turgut'u bir an önce soygunu gerçekleştirmesi yolunda taciz ederler. Leyla, soygunun gerçekleşmesi için gün ve saat belirlemiştir. Turgut'u adamlarıyla ve telefonlarla ölümle tehdit etmeye devam eder.

Hülya dışarıda yedikleri öğle yemeğinde Turgut'un dışarıya çağırılmasından sonra, değiştiğini ve bir şeyler olduğu fark eder, ancak ne olduğunu bir türlü anlayamaz. Kendisini gerçekten sevip sevmediğini her fırsatta ona sorular sorup anlamaya çalışır. Turgut ise her fırsatta gerçekleri anlatmak istese de Hülya onu konuşturamaz. Sadece her defasında kendisini sevdiği duymak ister. Turgut, sevdiğini söylemekte, ancak asıl açıklamak istediklerini bir türlü anlatamamaktadır. Turgut çok acı çekmektedir. Soygunun yapılacağı gece planlanan saat geldiğinde, pes etmiş durumda denilenleri uygulamaya başlar. O sırada Turgut'un yokluğunu fark eden Hülya, uyanır ve Turgut'u mücevherleri alırken görür. Büyük bir hayal kırıklığına uğrar, gördüklerine inanamaz. Turgut ise ne yapacağını bilmez bir haldedir. Mücevherleri Leyla ve adamlarına verir ve artık onlarla hiçbir bağının

kalmadığını, mutlu olmak istediğini söyleyerek ayrılmak üzereyken arkadan gelen bir arabanın çarpması sonucu hafızasını kaybeder. Uzun tedavi süresinde kimseyi tanımaz ve hiçbir şeyi hatırlayamaz. Hülya, tekrar bir çöküntü yaşamasına neden olan bu olaydan, annesinin desteği ve öğütleriyle Turgut'a sahip çıkarak kurtulur. Turgut'u hastaneden köşke getirerek ona sabırla yaklaşarak iyi olması için elinden geleni yapar. Bir gün ansızın köşke gelen Leyla, Turgut'u İsviçre'ye tedaviye götürmek istediğini söyler, ancak Hülya eşi olarak buna izin vermez. Leyla köşke geldiğinde ona bakarak geçmiş günlere ait bir çok şeyi hatırlamaya başlayan Turgut, Leyla gidince birden konuşmaya başlar. Her şeyi hatırladığını söyleyen Turgut, Leyla ile hesaplaşmak istediğini söyleyerek arkasından gider. Leyla'yı yurt dışına uçmak üzereyken havaalanında yakalar. Bu sırada, durumu polise haber veren Hülya da polislerle havaalanına gelir. Leyla ve adamları yurt dışına kaçmadan yakalanmış olurlar. Turgut ile Hülya da tekrar birbirlerine kavuşurlar.

2. 4. 2. “Oyunculuğun Doğası” Modeline Göre *Yıldızların Altında* Filminde Oyunculuk Çözümlemesi

1. İlk Tanışma Sahnesi / Filmin 17:04 – 18:36 Dakikaları Arası

Turgut, Hülya hakkında annesinden biraz bilgi aldıktan sonra onunla yalnız tanışmak için gittiğinde Hülya resim yapmaktadır. Kamera konuşarak merdivenlerden inen Turgut'u izler ve Hülya'yı da çerçeveye alan ikili planda kalır. Oturduğu yerden sinirle kalkan Hülya, Turgut'u ukala olmakla suçlayarak konuşmaya başlar. Turgut'un doktoru olduğunu öğrenince ona daha alaycı yaklaşır. Erkek olmasından dolayı görevinin uzun sürmeyeceğini, kendisinden işiteceği hakaretlere dayanamayıp kısa sürede pişman olup döneceğini söyler. Bu sırada kamera, konuşmaları sırasında Hülya ve Turgut'u ikili ve tek olarak yakın planda izler. Daha sonra Hülya'nın annesi de onlara katılır. Kamera üçlüyü bel çekimde görüntüler. Turgut, yanlarından

ayrıldıktan sonra annesine Turgut ile ilgili tepkisini hissettiren Hülya'ya annesi aldırış bile etmez.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu: Hülya, varlıklı bir ailenin, aynı zamanda önemli bir mirasın sahibi olan 20-25 yaşlarında genç ve güzel bir kızdır. Başından geçen bir nişanlılıktan sonra ruhsal durumu bozulmuş, erkeklere karşı kin ve nefret duymaya başlamıştır. Bu yüzden de çevresine ve özellikle erkeklere karşı sinirli, gergin, aksi bir tutum içindedir.

Turgut, Hülya'nın yanına tanışmak üzere geldiğinde, Hülya bir tablonun önünde resim yapmaktadır. Konuşarak kendisine yaklaşan ve kim olduğunu bilmediği erkekten önce doğal olarak tedirgin olur. Elindeki fırçayı bırakarak ayağa kalkar. Turgut'un ukala bulduğu davranışlarına alaycı, aşağılayıcı cevaplar vermeye başlar. Ancak Turgut'un kendinden emin, kararlı ve köşke sadece doktor olarak geldiğini ifade eden sözlerinden de etkilenmiş olduğu görülür. Bu konuşmaları sırasında Turgut'a arkası dönük ya da sesin geldiği yöne başını hafif çevirerek, ancak bakmadan konuşan Hülya'nın yakın plan görüntülerinde mimik ve jestleri sadece seyirci tarafından görülmektedir.

Hülya (Hülya Koçyiğit) karakteri, bu sahnede erkeklere karşı ön yargılı, ruhsal bakımdan yıpranmış bir genç kızın verilmiş durumlarına göre davranmaya çalışmaktadır. Elindeki fırçayı bırakıp birden ayağa kalkması ve kendisiyle rahat tavırlar içinde konuşmaya başlayan kişinin kim olduğunu merak etmekle beraber ona ön yargılı davranarak yüzüne bile bakmadan konuşması, Turgut'u umursamadığı, ciddiye bile almadığı anlamına gelmektedir. Buna göre, Hülya'nın bu sahnenin başında, içinde bulunduğu psikolojik durumu anlatmada Turgut'a gösterdiği ilk tepkileriyle fiziksel olarak özgür ve kontrollü bir biçimde bedensel dikkatini koruduğu gözlenmektedir. Ancak, ayağa kalktıktan sonra kısa bir süre ikili Amerikan planında görüntülendikleri çekimden başlayarak, özellikle yakın çekimlerde daha iyi gözlenebilen baş hareketleri dikkat çekmektedir. Kesik ve kalıp baş

hareketleriyle sürekli arkası Turgut'a dönük, başka yerlere bakarak diyalogunu gergin sürdürmektedir. Hülya'nın ruh sağlığının bozuk olmasına bağlı olarak bu duruşlarının amaçlı olduğu düşünülse bile, bu durum oyunculuğun gerçekliği bakımından beden dilinin anlaşılmasında güçlük doğurmaktadır. Sözlü ya da sözsüz yaşanan bir iletişim sürecinde duygusal ifadelerin yansıtılmasındaki gerçeklik, onu ifade eden kişinin kendi gerçekliğiyle doğrudan bağlantılıdır. İnsanların hislerini ifade etmesinde kişisel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar olmasına karşın bir duygunun ifadesi (mutlu, üzgün, acı çeken) hemen hemen her yerde ve her insanda benzerdir. Bu anlamda oyunculuğun gerçekliği açısından bakıldığında, Hülya'nın kızgınlığına, alaycılığına ilişkin anlam, daha etkin olarak seslendirmeden anlaşılmalıdır. Başka bir ses tarafından seslendirmiş olmasına karşın, tonlamalarla ne demek istediğine ait bir imaj ve algı oluşturulabilmektedir. Hülya'nın eylemlerinde dikkat çeken keskin baş hareketlerinin ise onun kişilik özelliklerini ya da içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatmaktan çok duygularının anlatımına zararlı etkisi olduğu düşünülmektedir. Bunun, oyunculuğun inandırıcılığını sağlamada bir engel olduğu görülmektedir. Çünkü, canlandırılan rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamak, ancak inandırıcılığın sağlanması ile olanaklıdır. Bunun için oyuncuya yol gösterecek olan amacdır. Role ilişkin bir duygunun yerine getirilmesinde, rolün gerçekliğine inançla sağlanabilecek etkin hafıza/coşku belleğinin kullanılması, oyuncuyu role hazırlamada gerekli duygunun bulunmasında yardım etmektedir. Buna göre, Hülya'nın bu sahnede eylemlerini yerine getirirken zihin ve beden uyumunun gerçekleşmesinin tam olmadığı gözlenmektedir.

Turgut'un "Güzelliğinize güvenip şımarmanıza, terslikler çıkarmanıza lüzum yok..." sözleri üzerine Hülya'nın yüzünde oluşan belli belirsiz bir anlam ve etkilendiğini gösteren dinlerken gözlerinde, bakışlarındaki oluşan dikkat, imgelemine kullandığını göstermektedir. Hülya, bakışlarındaki bu dikkati ile sözsüz olarak duygu ve düşüncelerini sadece yüz ifadesindeki anlamla Turgut'tan etkilendiğini anlaşılır biçimde göstermektedir.

Hülya sahne boyunca, Turgut'un sözlerine tepkilerini ona hiç bakmadan konuşarak boşluğa ya da nereye baktığı belli olmayacak şekilde etrafa bakarak iletişimini sürdürmektedir. Böylece, bakmadan konuşarak, daha çok jest ve mimikleriyle duygu-düşünce alışverişinde bulunmaya çalıştığı gözlenmektedir.

Bu sahnenin geçtiği mekanın köşkün tam olarak neresi olduğu anlaşılmamaktadır. Bir saray izlenimi veren gösterişli ve görkemli eşyalar, Hülya'nın ailesinin varlıklı bir aile olduğunu anlatmaktadır. Aynı zamanda, mekanın aşırı süslü, devasa ölçülerde büyük olması, tarihi içerikli bir dönem filmi izlenimi de vermektedir. Her ne kadar varlıklı bir ailenin kızı, büyük bir mirasın sahibi olsa da, Hülya'nın bu mekan içinde bir prenses gibi gösterilmesi, filmin çekildiği 1960'lı yıllar göz önüne alındığında, bu mekanın ve Hülya'nın giysilerinin abartılı olduğunu düşündürmektedir.

Giysi ve makyajın sayısız ayrıntılarının birleşerek karakterin ürettiği izlenimlerin bilinçaltı tepkilerini yaratması yanı sıra, giysinin, hayali karakterin çevresindeki ruh durumuna ve atmosferine katkıda bulunduğunu vurgulayan Esslin (1996: 57), bunu da, makyaj ve saç stili ile giyimdeki renk ve tasarımın simgesel gücüyle yaptığını belirtir. Esslin, bunlara ek olarak makyaj ve giysinin, jestin ve hareketin gösterge sistemlerinin etkisini pekiştirdiğini belirtir. Bir dönem filmi olmadığından, Hülya'nın üzerindeki yerlere kadar uzayan giysinin evde giyilebilecek türden bir kıyafet olmadığı düşünülmektedir. Üstelik bu kıyafet, resim yaparken giymeye hiç uygun olmayacak kadar, şık, süslü bir kıyafettir. Bu nedenle, oyunculuğun gerçekliğini, inandırıcılığını bozduğu gözlenmektedir. Ayrıca, sahnenin geçtiği zamanın günün hangi saati olduğu belli olmadığı için hem gece giyilebilecek kadar şık hem de sabahlık – gecelik gibi bir görünüm veren bu giysinin ne tür bir kıyafet olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Hülya'nın makyajı, yaşına ve bulunduğu ortama uygun, hafif ve doğal bir makyajdır. Saçları ise, bulunduğu ortam ve kıyafetiyle uyum içinde olmakla beraber, tuval başında resim yapan ruhsal

bakımdan rahatsız olan bir genç kız izlenimini sağlamadığı düşünülmektedir. Tersine bakımlı, çok şık bir genç kız görünümü vermektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu: Turgut, pavyonda çalışan Leyla ile ilişkisi yüzünden tıp eğitimini yarım bırakmış ve onunla istemediği bir hayat süren 25-30 yaşlarında yakışıklı bir gençtir.

Turgut bu sahnede, Leyla ve adamlarının yapmasını istedikleri 'nazik, beyefendi doktor rolünü', zaten kendisinde bulunan özelliklerle uyumlu bir hale getirerek köşke bu rolü bir süreliğine oynamaya gelir. Hülya ile ilk tanışmalarında, merdivenlerden inişi, duruşu, konuşmaları sırasında bedensel konsantrasyonu tamdır. Duruşları amaçlı, fiziksel olarak kendinden emin ve rahat olduğu gözlenmektedir. Böylece, canlandıracağı nazik, yakışıklı doktor rolünün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağladığı ve kendisini uygun duruma getirdiği görülmektedir. Konuşmaları sırasında, Hülya'nın onu arkası dönük dinlemesine karşın, Turgut hep Hülya'ya bakarak ve tüm dikkatini ona odaklayarak konuşmaktadır. Bütün dikkatiyle davranışları ve konuşmaları Hülya'yı etkilemeye odaklanmıştır. Turgut, sahip olduğu özelliklerin gerçekliğine inanarak ve amaçladığı hedefe ulaşmak için gereken konsantrasyonu sağladığından eylemlerini de yerinde ve doğru uyguladığı görülmektedir. Gerçeğe uygun, mantıklı kurulmuş amaçları, ona eylemlerinde haklı olduğu yönünde inanç verdiği için kendisini ifade etmede, yapacağı her eylemde hiç tereddüt yaşamadığı görülmektedir. Turgut, içinde bulunduğu durumun gereği olan hareket ve davranışlar içindedir. Buna göre, giysileri, saç ve aksesuarları da rolünün gerçekliğini tamamlayıcıdır.

Turgut'un köşkte ayrı bir karakter olarak canlandığı doktor kimliği ile oyun içinde oyunculuk sergileyerek Leyla'nın kendisinden yapmasını istediklerine ek olarak nelerle karşılaşacağını bilmediği düşünüldüğünde, köşkteki rolü için gerekli eylemlerini, iç yaşamını hazırlamasına ve rolünün

gerçekliğini bulup çıkarmasına imgeleminin yardım ettiği, böylece doğal ve doğaçlama oyunculuk da sergilediği görülmektedir.

Turgut, çizdiği kararlı, kendisinden emin, nazik beyefendi doktoru oynarken, Hülya'nın tutumuna karşı sabırlı davranarak kararlılığını göstermektedir. Aynı zamanda, nazik ve anlayışlı cevaplarıyla Hülya ile duygu-düşünce paylaşımını kesintisiz sürdürdüğü görülmektedir. Özellikle bu paylaşım, sahne boyunca karşılıklı olarak psikolojik bakımdan hiç kesintiye uğramadan devam etmektedir.

2. Sevgi ve aşk ilanı (ilk öpüşme) / filmin 34:28 – 38:10 dakikaları arası

Bu sahnede, Hülya'nın Turgut'u sevdiğini açıkça ifade etmesi anlatılmaktadır. Hülya'nın annesi kızının iyileşmesini sağlayan doktoru Turgut'un şerefine köşkte bir parti verir. Bu partide Hülya, Turgut ile dans ederken kendisiyle baş başa تنها bir yerde konuşmak istediğini söyler. Parti sonrası, sabahın ilk saatlerinde deniz kenarında yürür ve konuşurlar. Turgut, iyi bir insan olmadığından ve geçmiş yaşantısından söz eder. Tam Hülya'nın yanında olmasının asıl sebebini söylemek üzereyken, Hülya Turgut'un her şeyi anlatmasını istemez. Turgut'u ne sebeple ve kim olursa olsun kendisine hayatı sevdiren, gülmeyi öğreten birisi olarak tanıdığını ve arzuladığı tek şeyin onun kendisini sevmesi olduğunu söyler. Bu sözler üzerine Turgut, ne diyeceğini bilemez, kendisini zor durumda hisseder. Ancak sonunda o da Hülya'ya sevdiğini itiraf eder.

Bu sahne, Hülya ve Turgut'un ikili boy çekiminde yürümeleriyle başlar. Kameraya doğru yürümeleriyle ikili bel çekimine kadar gelir ve konuşmalarına bu planda devam ederler. Turgut'un kendisinden söz etmeye başlamasıyla kamera, yakın planda Turgut'u izler. Turgut'un durduğu yerde çerçevenin sağında, büyük bir alan da ve ön planda Turgut, anlattıklarını dinleyen solda, netsiz - geri planda (daha küçük bir alanda) Hülya ile ikili görüntülenmektedir. Bu plan, Turgut'un içinde bulunduğu ruhsal duruma, anlatmak istediği

sıkıntılara dikkat çekmek bakımından görsel düzenlemesi başarılı bir plandır. Hülya, Turgut'un anlattıklarına tepki vermek istediğinde yüz ifadesi değişir ve hareketlenir. Tam bu sırada, kamera Turgut'u çerçevenin dışında bırakır ve Hülya'ya ileri kaydırma ile yaklaşarak yakın planda görüntüler. Kamera kaydırma hareketiyle Hülya'ya yaklaşırken fonda filmin adı, sevgi ve aşk sahnelerinin müziği ("Yıldızların Altında") duyulmaya başlar ve sahnenin sonuna kadar sürer. Daha sonra Hülya ve Turgut, üst üste kucaklaşmaları ve öpüşmeleri sırasında ikili yakın planda görüntülenirler.

Bu sahnede, Hülya ve Turgut duyguları (sevgi / aşk ilanı - 36:00 dakikadan itibaren) yakın çekimler temel alınarak çözümlenecektir.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, kendisini yeniden hayata bağlayan, sevmeyi öğreten ve büyük bir aşk ile sevdiği erkeğe onu sevdiğini açıkça itiraf etmektedir. Bunu yaparken hem Turgut'a minnet duygularını ifade etmeye çalışmakta hem aşkını itiraf etmektedir. Çok yakın çekim (baş çekimi) ölçeğinde bu duygularını sözlü olarak ifade eden Hülya'nın, yüz ifadesinin söylediklerinin anlaşılmasında yetersiz kaldığı gözlenmektedir. Önceki sahnede Turgut'a yalnız, baş başa kalmak ve bir şey anlatmak istediği rahat bir biçimde ifade etmiştir. Turgut'a da birkaç adımla, çekim ölçeği olarak da seyirciye çok yaklaştığı bu planda, duygularını yoğun ve anlaşılır ifade etmesi beklenmektedir. Ancak, "...bana hayat veren, gülmeyi, hatta sevmeyi öğreten Turgut'umsun" derken boş bakışlarla konuşması ve "... arzuladığım tek şey beni sevmen" derken başka yere bakarak konuşması, yakın baş çekiminde görüntülendiği için yüzünün genel olarak düz – donuk - ifadesiz oluşu, dikkat çeken aşırı ve büyük dudak hareketlerinin ise çok kalıp ve abartılı olması doğal olmayan, yapay bir izlenime neden olmaktadır.

Bu plandan hemen sonra kucaklaştıkları ikili planda Hülya'nın Turgut'a sarılma, öpme gibi eylemlerinde kas ve dikkat gerginliğinin olmadığı, gerçek

hayatta olduğu gibi kucaklaşma, sarılma eylemini doğal, samimi yaptığı gözlenmektedir. Bu eyleminde Hülya, fiziksel olarak özgür, gövdesel anlatım yönünden duruşu amaçlıdır. Hülya, Turgut ile sarılma eylemini bırakıp konuşmaya başlar. Önce ikili pozisyonda, ancak başıyla kameraya dönerek, sonra ayrılıp bir-iki adım öne çıkarak birkaç saniye tek ve baş çekimindeki görüntüsünde yine kameraya dönük, Turgut'a bakmadan boşluğa bakarak kendisi hakkında konuşmaktadır. Bu konuşmaları sırasında yine, tutuk, gergin olduğu gözlemlenmektedir. Hülya'nın geçmişteki zor günlerini, Turgut hayatına girdikten sonra hayatındaki değişiklikleri, güzellikleri ifade ettiği bu konuşmalarında, sözcüklerinin anlamı olan duygularının yüzüne yansımadığı gözlenmektedir. Dolayısıyla, kas gerginliği ve tutuk olmasının duygularının anlatımına zararlı etkisi nedeniyle, içsel coşkusunu ifade edemediği görülmektedir. Bu da Hülya'nın gerçekleştireceği fiziksel eylemlerde ve yapacağı her şeyde hayal gücünü kullanarak iyi odaklanamadığını, eylemini yerine getirmede duygusal bellek - coşku belleğinin gerekli duyguyu harekete geçiremediğini göstermektedir. Bu nedenle, bu planda sergilenmesi gereken duygunun ruhça ve gövdece yaşayışının sağlanamadığı düşünülmektedir. Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin, duygu yoğunluğu yakın plan görüntülerindeki oyunculuğundan çok, seslendirme sırasında tonlamayla verilmeye çalışılan duygunun ses ile ifadesinin oyunculuğu daha iyi anlamlandırdığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda, Hülya'nın eylemlerinin anlam ve mantığının anlaşılabilmesi daha çok seslendirme ve bu sahnede bulunan Turgut ile duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir. Oyunculuğunun gerçekliğini bozan nedenlerden oluşan bazı engellere karşın Hülya bu sahnede, sözlü ve sözsüz duygu – düşünce paylaşımını kesintisiz sürdürmektedir.

Oyuncunun duygularını ifadesinde bir terslik, yanlışlık ya da abartılı bir durumun varlığını, oyuncunun coşku belleğinden alınmış, yinelenmiş duyguların, verili durumlarla amaçların birleşiminden yoksun olmasıyla açıklayan Stanislavski, (2002: 238), oyuncunun canlandığı duyguların, yazarın yarattığı kişiye ait değil, oyuncunun kendine ait duygular olduğunu

vurgulayarak oyuncunun abartılı, yapay oyunculuk yanlışına düşmesini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Sahnede hiçbir zaman kendiniz olmaktan çıkmayın. Her zaman bir sanatçı olarak, kendi kişiliğinizle oynayın. Kendinizden kurtulamazsınız. Sahnede kendiniz olmaktan çıktığınız anda, rolünüzü de gereğince yaşamaktan çıkmış, abartılı, yanlış oyuna sapmışsınız demektir. Bu yüzden, ne kadar çok oynarsanız oynayın, kaç rol alırsanız alın, kendi duygularınızı kullanma kuralında bir kere bile ayrılmayın. Bu kuralı bozmak, canlandıracağınız kişiyi, bir rol için asıl yaşam kaynağı olan hareketli, canlı bir insan ruhundan yoksun bırakarak öldürmek demektir.”

Bir önceki parti/balo sahnesinin devamı niteliğindeki bu sahnede Hülya ve Turgut, o gecenin sabahında aynı giysiler içinde deniz kenarında yürümektedirler. Kıyafetleri balo ya da partiye uygundur. Hülya'nın üzerinde şık, uzun, omuzları açık bir tuvalet bulunmaktadır. Omuzlarını örtecek bir etolü, dirseklerine kadar uzun eldivenleri ve elindeki minik çantası kıyafetini tamamlamaktadır. Saç modeli yarı açık-dağınık ve kıyafeti ile uyumlu bir topuzdur. Bu kıyafet ile sabahın ilk saatlerinde deniz kenarında yürüyüş yapmaları, bulundukları ortama uygun düşmemektedir. Ancak balo sonrası sakin, تنها bir yerde konuşmak istediklerinden bir önceki sahne ile bağı kurularak düşünüldüğünde oyunculunun gerçekliği bakımından sorun olmamaktadır.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculluğu

Turgut, Hülya'nın sakin bir yerde konuşma isteğine uyarak deniz kenarında yürümeye başladıklarında oldukça düşüncelidir. İlk söze Turgut başlar ve kötü bir insan olduğundan, serseri bir hayat yaşadığını, geçmişindeki hatalarından söz ederken, fiziksel olarak kontrollü ve kendisini rahat bıraktığı görülmektedir. Bu nedenle, oynadığı doktor rolünün vicdan azabından rahatsızlığını ifade edecek psikolojik duruma girmiş, kas denetimini sağlamış ve kendisini uygun duruma getirmiş görünmektedir.

Hülya ile o anı yaşamaktadır ve aslında onun da Hülya'ya ilgisi vardır. Ancak sürekli bunu hak etmediğini düşünmekte, bu işten kurtulmak istemektedir. İçindeki dürüstlük, bütün bunları Hülya'ya paylaşmasının doğru olacağını anlatmaktadır. Turgut'un yaşadığı bu içsel mücadele onun imgelemine anlaşılır biçimde yansımaktadır. Zaman zaman hiç konuşmadan susması, aynı zamanda imgelem gücünü kullandığını anlatan jest ve mimikleri iç yaşantısına iyi odaklandığını anlatmaktadır.

Yüzündeki ifade, tümüyle beden dili, duruşu, hem yürüyerek konuşması hem de bu sırada mahçup başı öne eğik, dikkatini anlattıklarına vererek sözleriyle anlattıklarının adeta resmini çizmektedir. Böylece yoğunlaşmış dikkati sayesinde Turgut'un, fiziksel eylemlerini tam ve doğru uyguladığı gözlenmektedir.

Turgut'un bu sahnedeki duygu – düşünce paylaşımı tamdır. Hülya'nın kendisine bakmadan konuştuğu zamanlarda bile, Turgut'un susma / sözlü diyalogu sırasında hep Hülya'ya bakarak onunla paylaşarak sürüdüğü iletişimi sayesinde, oyunculuğunun gerçekliğine, inandırıcılığına olumlu katkı sağladığı düşünülmektedir. Turgut'un, Hülya ile doğrudan bir ilişki kurmanın yanı sıra, kendi kendisiyle kurduğu imgesel ilişkisiyle de psikolojik ve içe yönelik olan ilişki yoluyla hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde anlatabildiği gözlenmektedir. Turgut karakterinin canlandırılmasına ilişkin yukarıdaki bilgilere, izleme sırasında ses tamamen kısılarak yapılan derin gözlem sonucunda ulaşılabilmektedir. Göksel Arsoy'un bu sahnedeki oyunculuğunda bazı ayrıntıların başka bir ses tarafından seslendirildiğinde kaybolduğu gözlenmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu sahnedeki kıyafetler önceki sahne ile bağlantılıdır. Buna göre, Turgut'un üzerindeki beyaz ceket, beyaz gömlek ve siyah papyon ile siyah pantolon, siyah ayakkabısı hem çift olarak Hülya ile uyumludur hem de önceki gece bulundukları balo/partiye uygun bir giyimdir.

3. Sevgi ilanı / filmin 40:23 – 41:20 dakikaları arası

Hülya ve Turgut ilk kez birbirlerine sevgilerini/aşklarını deniz kenarında ifade ettikten sonra o sabah Hülya'nın yürüyüşe çıktığını öğrenen Turgut da, onun yanına gelir. Bir kez daha sarılıp birbirlerine sevgilerini ilan ederler. Bu sırada fonda romantik bir müzik duyulur.

Bu sahne, bir balkon ya da teras olabileceği düşünülen ancak mekanın neresi olduğu tam olarak belli olmayan (arkada deniz görünmektedir), kesintisiz tek çekimle başlayıp biten bir sahnedir. Sahne, Turgut'un bu mekana girişini çevrinme hareketiyle izleyen kameranın görüntüsü ile başlar. Çerçeveye Hülya'nın da dahil edildiği ikili plan (bel ve göğüs çekim) sahne sonuna kadar sürer. Hülya'nın son sözünde kamera onu hareketine bağlı olarak izler ve Hülya'nın yakın çekimi ile sahne biter.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Bu sahnede Hülya çok mutludur. Sevdiklerini ve sevildiğini biliyor olmanın mutluluğu içindedir. Parti sonrası birbirlerini sevdiklerini söylemişlerdir. Hülya bu mutluluğunu, heyecanını annesiyle de paylaşmak istemektedir. Bu yüzden Turgut yanına geldiğinde aşkından emin olmak için bir kez daha ona kalbindeki yerini sorar. Turgut'tan aldığı "kalbim yalnız senin, ... seni seviyorum..." cevabı üzerine Hülya, annesine onunla ilgili bir teklifte bulunacağını söyler.

Hülya, Turgut yanına geldiğinde daha önceki sahnelerde olduğu gibi dönüp bakmaz ve yine konuşmalarını kameraya dönük sürdürür. Oysa, Turgut Hülya'nın yanına konuşarak yaklaşır. Ancak Hülya Turgut'un sözlerine bakmadan cevaplar vermektedir. Daha önce de gözlemlenen bu bakmadan konuşmanın, bu filme/oyuncuya/yönetmene ait ve sanki bilinçli olarak daha çok kameranın konumuna göre konuşmayı sürdürmenin bir tarz olduğu kaygısı oluşmaktadır. "Oyunculuğun Doğası"na göre yapılan çözümlenmeye

göre, bu tarz bakmadan konuşmanın soru- cevap gibi diyalogların (sadece ses ile) sürdürülmesine pek engel olmadığı düşünülse de oyunculuğun doğallığının, gerçekliğinin sağlanması ve yüz yüze sürdürülmesi gereken duygu – düşünce alış-verişini engellediği düşünülmektedir. Hülya, Turgut'un sözlerine arada bir vücudu ve başıyla keskin, ani dönüşler yaparak bakmakta, tepkilerini, sözlerini arkası dönük ifade etmektedir. Konuşmaları sırasında yine abartılı dudak hareketleri, yapmacık, şımarık tavırları dikkat çekmektedir. Bu durumu, onun zengin, istediği her şeyi elde edebilen bir genç kız olmasını düşündürse bile, kişiliğine ilişkin şımarık olduğu gibi bir ipucu verilmediğinden gerçekliği bozduğu ve yapay bir anlam kattığı düşünülmektedir.

Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterine ilişkin bu saptamalara karşın, bakmadan konuşsa da sözleriyle ne demek istediğini, abartılı mimiklerine karşın duygularını (heyecanını, mutluluğunu) ve yapmacık, şımarık olduğunu gözlemlediğimiz tavırlarını algılayabilmekte, anlayabilmekteyiz. Ortalama bir takım davranışlardan anlam çıkarmak mümkün olsa bile, gerçekliğe ilişkin verilerin az olduğu durumlarda mantıksal olarak kabul etme ya da inanmanın düzeyinin değişebileceğini belirtmekte yarar vardır. Bu konuyla ilgili olarak Stephenson ve Debrix (1971: 211), genelde birlikte oluşmasına ve etkileşim içinde olmalarına rağmen, bir olay ya da bir şey hakkındaki algı izlenimimizle, o şey hakkındaki zihinsel inancımızın farklı iki şey olduğuna dikkat çekmektedirler. Mantıksal yaklaşımımızın daha iyi tanımlamasını, inanç değil, inançsızlık sarkması olarak niteleyen Stephenson ve Debrix, bu durumu bir filmde mantıksal gerçeğin, geçerliliğin ve gerçekliğin hatırlanması olarak ifade etmektedirler. Dolayısıyla "Oyunculuğun Doğası"na göre Hülya karakteri, bu sahnenin başından başlayarak fiziksel olarak sahneyi paylaştığı Turgut'a uygun, amaçlı bir duruş sergilememektedir. Eylemlerinde, özellikle yüz anlatımı - beden diliyle iç yaşantısını gerçekliğini gösterecek bir imgelem ve coşku ile gerekli duyguyu harekete geçiremediği görülmektedir. Sadece dış görünüşüyle, yüzeysel bir ifadeyle duygularını ifade etmeye çalıştığı gözlenmektedir.

Bu sahnede, Hülya ve Turgut'un diyalogları dış mekanda geçmektedir. Sahnenin başında sadece kısa süre öten kuşların sesleri duyulmaktadır. Daha sonra diyalog başladığında kuş sesleri kesilir. O sırada rüzgar olduğu her ikisinin de saçlarından bellidir. Bulundukları yerin bakış açısının da yüksek bir yer olduğu arkada-aşağıda denizin görünmesinden anlaşılmaktadır. Buna karşın mekana ilişkin hiçbir doğal sesin duyulmaması sahnenin gerçekliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Bir başka deyişle, mekana ilişkin seslendirme bilgilerinden kaynaklanan yapaylığın oyuncuların bu sahnede, orada varolma izlenimlerini olumsuz etkilediği düşünülmektedir.

Oyunculuğun gerçekliği bakımından Hülya'nın kıyafetlerine bakıldığında; üzerinde koyu renk bir boğazlı kazak ve onun da üzerinde açık renk V yakalı bir süveter olduğu görülmektedir. Saçları açıktır, ancak bir eşarp/fularla üstten bağlanmıştır. Makyajının belli belirsiz, doğal olduğu gözlenmektedir. Buna göre Hülya, kıyafet, saç ve makyaj olarak doğal bir görünümde-dir. Ancak, bu sahnenin başında annesinin Turgut'a Hülya'nın yürüyüşe çıktığına ilişkin bilgisi göz önüne alındığında, daha çok gündelik, sıradan ev kıyafeti gibi algılanan bu kıyafetin yürüyüş için uygun olmayacağı düşünülebilir. Bunun yanı sıra, neresi olduğu belli olmayan mekanın (evin bir parçası – balkon gibi) da yürüyüşle bağı (!) kurulamamaktadır. Ayrıca, Hülya'nın filmin önceki planlarında ev kıyafetlerinin çok şık ve abartılı olduğu düşünüldüğünde, bu kıyafetin çok sade/basit olduğu bilgisi, Hülya'nın bu sahnedeki kıyafeti oyunculuğun gerçekliğini tamamlaması bakımından çelişkilere yol açtığı düşünülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, kendisi de Hülya'yı sevdiği halde, hiç bilmediği bir plan yüzünden onun kalbini çalmaktan duyduğu rahatsızlık davranışlarına ve sözlerine sürekli yansımaktadır. Bu sahnenin başında, Turgut Hülya'nın yanına geldiğinde, Hülya'nın hiç yatmadığını, uyumadığını öğrenince; "...bir serseriye düşününce de uykun kaçtı..." ve Hülya mutluluktan kendisini bir

rüyada gibi hissettiğini söylediğinde; “Ya uyanır da her şeyin yalan olduğunu görürsen” ; Hülya bir şey öğrenmek istediğini söylerken daha sözünü bitirmeden, “İç yüzümü mü” diye sorar ve “Kalbim yalnız senin, Hülya. Bekli sana söylediğim tek doğru şey bu” sözleri hep onun iç huzursuzluğunu yansıtmaktadır. Turgut’un sahne boyunca söylediği, içini yansıtan bu sözlerini söylerken eylemleri de onun iç yaşantısını hem dıştan içe hem de içten dışa sahip olduğu duygusal durumu gövdesel anlatım yönünden sağlamış görünmektedir. Aynı zamanda, bedensel dikkati ve düşüncelerini ifadede ilgisini, dikkatini iyi koruduğu için eylemlerini yerinde ve doğru yaptığı gözlenmektedir. Köşke doktor kimliğiyle gelen Turgut, rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş görünmekte, ancak bir yandan da oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmada içsel mücadelesini anlaşılır biçimde ifade etmektedir. Turgut, imgelem dünyası sayesinde, hem kendi iç dünyasını hem de canlandırdığı hayali doktorun hayatının görüntüsünü oluşturabilmektedir.

Turgut’un Hülya ile karşılıklı tepkilerinin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye uğramadan sürdüğü gözlenmektedir. Turgut, söz söyleyerek kurduğu iletişimi dışında susmalar, bedensel hareketler ve gözleriyle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmektedir.

Bu sahnede Turgut’un kıyafetinin, mevsim belli olmamakla beraber rüzgarın esintisi ve sabahın ilk saatlerinin serinliği göz önünde bulundurulduğunda, spor bir mont, içinde ekoseli bir gömlek ve pantolonu ile bulunduğu ortam için uygun olduğu düşünülmektedir.

4. Düğün - evlendikleri gece / filmin 44:52 – 45:47 dakikaları arası

Soygun planında yer almasına ve Hülya’yı çok sevmesine karşın Hülya, Turgut ile evlenmek istediğini söylediğinde, Turgut’un vicdanı bu evliliğini onaylamaz. İlerisini göremediği bir hayata doğru sürekli risklerle dolu yanlış adımlar atmak onu endişelendirmektedir. Ancak, hem soygun

planındaki evlenme işi hem de Hülya'nın gerçekten Turgut'la evlenmek istemesi, annesinin de Turgut'a sorduğu "...kızımı seviyor musunuz?" sorusuna verdiği samimi cevap ile evlenmeleri artık kaçınılmaz olur ve evlenme töreni gerçekleşir. O gece, Hülya ve Turgut baş başa kaldıklarında Turgut, yine rahatsızlığını dile getirmek istese de Hülya, sonra konuşacaklarını söyleyerek yine Turgut'u konuşturamaz. Hülya, Turgut'a bu gecenin hayatlarındaki en mutlu dakikalar olmasını istediğini ve çok mutlu olduğunu ifade eder, sahne biter.

Köşkün oldukça süslü eşyalarla dolu, bir odasında ikili boy planında başlayan bu sahnenin görüntüleri ikili yakın çekimle tamamlanır. Kamera, Hülya ve Turgut'un hareketlerini izleyerek kesintisiz tek çekimde bu sahneyi görüntüler. Fonda "Yıldızların Altında" şarkısının müziği duyulmaktadır.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya'nın mutluluktan hiçbir şeyi gözü görmemektedir. Öyle ki, kendi mutluluğundan dolayı gerçekleri görememekte ya da sezememektedir. Bu tutumu yüzünden saf, tecrübesiz hatta bencil davranan bir yanı olduğu da düşünülmektedir.

Hülya karakterinin bu sahnede fiziksel olarak kas denetimini sağlayamadığı gözlenmektedir. Sahnenin başında odada yalnız kaldıklarında oldukça kalıp, amaçsız bir duruşla, sanki yapma bir bebek gibi Turgut'a doğru birkaç adım yürür ve sonra bir heykel gibi durup bekler. Turgut kendisine yaklaştıktan sonra ellerini Turgut'un omuzlarına koyması, başını çevirerek konuşması, birkaç adım ilerleyerek kanepeye bir robot ya da cansız, kalıp bir manken gibi uzanması, eylemlerini uygulamada kendisini uygun duruma getirmediğini göstermektedir. Ayrıca, Hülya'nın yine arkasını Turgut'a dönüp kameraya doğru yürüyerek konuşmasını sürmesi, içsel coşkusunun doğru anlatılması ile çelişen bir durumdur. Mutluluğunu, heyecanını, evlenme gecelerinin özel oluşuna ilişkin duygularını ifade ettiği bilgileri, sadece

konuşmalarıyla verebilmektedir. Aynı ortamı paylaştığı, sevdiği, evlendiği insan yanında olduğu halde, başka yerlere bakarak en yoğun duyguların sadece sözcüklerle ifade edilmesi sinemasal anlatıma uymamakla beraber oyunculuğun doğasını da olumsuz yönde etkilemektedir. Çünkü, gerçek yaşamda insanlar arası ilişkide olduğu gibi, oyunculukta da oyunda rol alan ve özellikle aynı sahneyi paylaşan oyun kişilerinin karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur. Oyuncunun karşılıklı duygu-düşünce alış verişini ya da paylaşımı sürdürmede farklı ilişkileri söz konusu olabilir. Ancak, Hülya'nın Turgut ile doğrudan ilişkisi veya kendi kendisiyle ilişkisinde, duygularına karşılık gelecek ifadeyi anlatmada yüzeysel kaldığı gözlenmektedir.

Bu durum, Stanislavski'nin (2002: 46-47) oyunculuk eğitiminde kaçınılması gereken bir yaklaşım olarak değerlendirdiği 'gösterişçi', 'makinemi', 'abartılı' oyunculuğu hatırlatmaktadır. Sadece bir kopya ya da sergileme izlenimi yaratan bu tarz bir anlatım, daha önceki sahnelerde olduğu gibi, gerçek duyguların hatırlanmasına yönelik bir duygusal bellek - coşku belleği/etkin hafıza ve imgelem deneyiminin kullanılması sonucunda ortaya çıkan "Sistem" ya da "Metot" oyunculuğundaki organik duygulanım izlenimini sağlayamadığı görülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, artık Hülya ile evlenmiştir, ancak içindeki sıkıntı davranışlarına durgunluk biçiminde yansımaktadır. Hülya'yı sevmesine karşın yaşadıkları onu sevindirmekten çok endişelendirmektedir. Bu yüzden durgunluğunun sebebini Hülya'ya; "...acaba bir hata mı yaptık!" ifadesiyle anlatmaya çalışır. Turgut, son derece sakin, durgundur. Sevdiği birisiyle evlenmiş olmanın heyecanı ve mutluluğu yerine tutuk ya da pişman bir davranış sergilemektedir.

Bu sahnede Turgut, ilk olarak ikili boy planda görülmesine karşın sözcüklerle ifade ettiği durgunluğunu, tedirginliğini duruşuyla, bütün beden diliyle de anlatmaktadır. Hülya'ya yaklaştığında Hülya ellerini Turgut'un

omuzlarına koyar ve durgunluğunun sebebini sorar. Hülya'nın mutluluğuna aynı şekilde cevap veremeyeceğini hissettirircesine Hülya'nın ellerini yavaşça tutup indirir gibi yapar. Konuşmaz, öylece durur ve Hülya'nın mutluluğunu ifade edişini izler. Turgut'un bu sahneye kadar içinde bulunduğu çelişkili durum, evlenme olayı ile artık en üst noktaya çıkmıştır. Ancak, hem Hülya'nın mutluluğu, hem planın bir parçası olan bu aşama karşındaki tutumunu anlatmada gösterdiği durgun hal, onun içsel dünyasını özellikle çaresizliğini ifade edebildiğini göstermektedir. Jestleri, ses tonu ve beden diliyle o andaki duygusunu oyunculuğun doğasına uygun biçimde yansıtmakladır. Fiziksel eylemlerini, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulayan Turgut (Göksel Arsoy) karakterinin, yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı gözlenmektedir. Canlandırdığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş olmasına bağlı olarak rolünün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan oyunculuğu bütüncüldür. Turgut, o gecenin anlamına uygun ve oyunculuğun gerçekliğini tamamlayacak biçimde üzerinde damat kıyafetiyle görülmektedir.

Turgut, sahnenin başında önce sadece bir cümlesiyle, sonra susarak, Hülya'yı dinlerken ve Hülya kanepeye uzandığında yanına yaklaşp konuşmadan gözlerini Hülya'nın yüzünde gezdirdiği sırada durgunluğunu, huzursuzluğunu sürekli canlı imgelemlerle anlatabilmektedir. Dolayısıyla Turgut, aktardığı ve derin gözlemlerle izlenerek hissedilen duygusunun gerçekte de olabilecek doğru bir duygu olduğunu seyirciye verebildiği düşünülmektedir. Buna göre, karakteri doğru oluşturmanın önemli bir yönü olan imgelem/alt-metin sayesinde Turgut karakteri, hem kendi kimliğine hem doktor kimliğine bir perspektif ve hareket duygusu verebilmiş ve böylece, canlandıracağı karakterin yaşantısına rahat girebilmiştir.

5. Balayı günleri – koşu sonrası / filmin 45:55 – 46:29 dakikaları arası

Bu sahnede, balayı günlerini yaşayan Hülya ve Turgut, büyük bir bahçe ya da parkta neşe içinde koşturmaktadırlar. Yorulup durdukları sırada, bol bol öpüşerek sevgilerini, aşklarını pekiştirirler. İkili genel planda el ele kameraya doğru koşarak yaklaşır, arabalarının yakınında dururlar. Bu hareketleri sinemasal devamlılık bakımından başarıyla ikili yakın çekime (omuz çekimi) bağlanmaktadır. İkili yakın çekimde konuşmaya ve öpüşmeye başlarlar. Bu sahnenin ikili yakın çekimde başlayan ve sahnenin sonuna kadar süren görüntülerdeki oyunculuklar çözümlenmeye çalışılacaktır.

Fonda ne tür bir müzik olduğu iyi anlaşılamayan (başlangıçta esrarengiz bir olayı çağrıştıran, sonra romantik ve yer yer yükselip alçalan, masal ya da rüya müziği türünden!) bir müzik duyulmaktadır.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya'nın, yakın plan görüntülerinde fiziksel oldukça rahat, özgür ve kontrollü davrandığı gözlenmektedir. Turgut ile bedensel yakınlığı, onun kendisini her öpüşünde mimikleriyle bu eyleme katılımı, yüzünün ifadesiyle içsel coşkusu anlatıldığı gözlenmektedir. Bu anlamda duruşu amaçlıdır ve mutluluğunu, sevincini ifade ettiği duygusal yapısını gövdesel anlatım yönünden de sağlayabildiği görülmektedir.

Bu planda Hülya'nın kendisini rahat bırakıp, gerginlikten kurtulmuş ve tüm dikkatini Turgut'a vererek onu hem dinleyip hem gözlem yaparak ve yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı anlaşılmaktadır. Buna göre, Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş olduğu görülmektedir. Bulundukları mekana uygun, spor giysiler içinde olan Hülya'nın üzerinde spor bir kazak ve pantolon bulunmaktadır. Saçları, açık ve bir eşarp/fular ile üstten bağlıdır. Makyajı, sade ve doğal bir görünüm vermektedir.

Turgut'un kendisini her öpüşünde tam konsantrasyon içinde ve bu durumdan duyulabilecek hoşnutluğu imgeleminde canlandırarak, zaman zaman gözlerini yumarak başını Turgut'a uzatarak, yüz ifadesiyle, konuşmadan, sözsüz bütün duygu ve düşünceleriyle başarılı bir imgelem/alt-metin deneyimi yaşadığı görülmektedir. Hülya'nın dudaklarını şişirerek konuşması ve genel olarak yüz mimiklerinin abartılı olduğu düşünülmekle beraber, davranışlarının anlam ve mantığının anlaşılır olmasının, Turgut'la duygu-düşünce paylaşımını sürdürmesine bağlı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, bu planda özgü duygu-düşünce paylaşımının sadece senaryonun içeriğinden değil, kendi yaratıcılıklarıyla da elde edilmiş olabileceği söylenebilir.

Bu sahnede Hülya'nın, bundan önceki tanışma ve sevgi - aşk ilanı sahnelerinde görülmeyen, "Oyuculuğun Doğası"na daha uygun bir oyunculuk sergilediği gözlemlenmiştir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, Hülya'nın neşesine, mutluluğuna samimi ve doğal biçimde eşlik etmektedir. Hülya'nın şımarık ve nazlı tutumuna anlayışlı şakalarla karşılık vermekte, onu daha da mutlu etmek için sürekli öpmektedir. Bu davranışları sırasında, kas gerginliği olmadan, amaçlı bir duruşla ve jest – mimikleriyle kendisini uygun duruma getirdiği, rolünün psikolojik yaşantısına girdiği görülmektedir. Yüz anlatımı, sesinin tonu, bütünüyle beden dili, gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon içinde eylemlerini uygulanmaktadır. Bu anlamda, coşku anlarında gergin olmadığı, hayal gücünü kullanarak oyununa iyi odaklandığı anlaşılmaktadır. Eylemlerini uygulamada dikkatini bütün varlığı ile oynadığı sahneye yöneltmesine bağlı olarak inandığı bir eylemi yerine getirdiğini göstermektedir. Böylece rolünün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamış olduğu gözlenmektedir. Bu planda Göksel Arsoy'un, Turgut karakterini canlandırmada verilmiş şartların yanı sıra, kendi deneyimlerinden yararlanabilmiş olduğu, böylece duygusal bellek -

coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu, gerekli eylemleri harekete geçirdiği düşünülmektedir. Rahat uyguladığı eylemlerinde imgeleminin, rolünün iç yaşamı hazırlamasına ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasına bunun sonucunda da, doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemesine yardım ettiği anlaşılmaktadır.

Turgut'un Hülya ile karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye uğramadan devam etmektedir. Hiç söz olmadığı yerlerde de sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda, aralarında olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuların anlaşılması, duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir.

Turgut'un, üzerine giydiği açık renk gömlek, bisiklet yaka bir kazak ve spor bir pantolon bulunmaktadır. Bu kıyafetin, sahnenin geçtiği mekana uygun bir spor kıyafet olduğu düşünülmektedir.

6. Balayı günleri – sevgi ilanı / filmin 46:30 - 47:15 dakikaları arası

Hülya ve Turgut'un mutlu balayı günleri sürmektedir. Hülya mutluluğunu her fırsatta dile getirmektedir. Turgut'a şımarık, doyumsuz bir çocuk gibi davranmakta ve kendisini sevdiğini söylemesini, ondan güzel sözler duymak istediğini belirtmektedir. Sahne, neresi olduğu bilinmeyen ve belirtilmeyen, şık, konforlu bir odada (otel odası olabilir) geçmektedir.

Sahnenin ilk görüntüsü, çerçeveye Hülya 'nın neşeyle, mutluluktan içini çekerek bir kanepeye ters yönden oturması ile başlar. Arkada, geri planda ayakta duran Turgut, Hülya'ya yaklaşır ve yanına çömelir. Sahne ikili yakın planda tamamlanır. Fonda yine, "Yıldızların Altında" şarkısının müziği duyulmaktadır.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Aşktan, mutluluktan kendisini sarhoş gibi hisseden Hülya, içsel coşkusunu, heyecanını şımarık ve sevimli davranışlarıyla ifade etmektedir. Turgut yanına yaklaştığında ona dönmesi, Turgut'a bakarak konuşması, zaman zaman oturma pozisyonu gereği kameraya doğru konuşsa da Turgut, konuştuğu zaman gözlerinin içine mutlu bir ifadeyle bakarak onu dinlemesi, 'Turgut'a bakarak "...gene tekrarla, gene söyle, seni seviyorum, de..." demesi, öpülmek için başını uzatması sırasında sesinin tonu (seslendirme) ve davranışlarıyla da aşktan nasıl çocuklaştığını, sevimliden bıkmadığı anlatmaktadır. Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin kişisel olarak gösterdiği hissi performans, önemli ölçüde ses (seslendirme) ile desteklense de, sinemasal anlamda resmedilen görüntüler aracılığıyla duygularının gerçek hayatla olan bağının iyi kurulmuş olduğu gözlenmektedir.

Bunun en temel nedeni, Hülya'nın fiziksel olarak özgür ve kontrollü olması, kendini rahat bırakmış olmasından kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak, Hülya'nın dikkati ve sahneye ilgisi sayesinde, fiziksel eylemlerinin anlaşılır ve doğru uyguladığı görülmektedir. Çünkü, oyuncu, gerçekleştireceği fiziksel eylem ve yapacağı her şeyi ancak, hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabilmektedir. Dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginlik ruhsal özgürlüğü sağlamada engelleyici olduğundan, yaratıcılığı da olumsuz yönde etkilemektedir. Buna göre Hülya, her bir fiziksel eylemini, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken konsantrasyon ile uygulanmaktadır. Bunu başarmada, rolünün verilmiş şartlarını göz önüne almış olabileceği gibi, verilmiş şartların yerine, kendi deneyimlerinden de yararlanmış olabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla, gerçeğe uygun bir amacın belirlenmesi, buna hem Turgut'un hem de Hülya'nın inanmasıyla gerçek hayatla olan bağı oyunculukla iyi kurulmuş olmaktadır. Bu da, sahne boyunca Hülya ve Turgut'un duygu-düşünce paylaşımını, sürekli bir akışla ve kendi yaratıcılıklarını da katarak elde edebildiklerini göstermektedir.

Hülya'nın üzerinde şık, parıltılı işlemeli kolsuz bir bluz bulunmaktadır. Saç modeli, yarı açık, topuz havasındadır. Küpesi ve yüzüğü kıyafetini tamamlamaktadır. Ancak, mekanın neresi olduğunun bilinmemesi ve buna ilişkin hiçbir diyalogun yer almaması, ne sebeple bu kadar şık giysiler içinde olduğunun anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle, Hülya'nın sadece sevgisini bir kez daha ilan ettiği bu sahnenin gerçekliği, inandırıcılığı, dolayısıyla oyunculuğun doğasına ilişkin bilgiler tamamlanmamış olmaktadır.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, Hülya'ya şımarık bir çocuk gibi, aynı zamanda saf ve temiz olduğunu da ifade etmekte, Hülya'nın sevmeye, sevmeye doymayan hallerini o da sözlü ve bedensel eylemleriyle onaylamaktadır. Bu sahnede Turgut, Hülya'ya anlayışla yaklaşan, koruyup kollayan olgun ve seven bir erkek olduğunu göstermektedir.

Buna göre, Turgut davranışlarında kontrollü ve rahattır. Duruşu amaçlı, dıştan içe ve içten dışa rolünün gerektirdiği duygusallığı, gövdesel anlatım yönünden de sağlamış görünmektedir. Bütün dikkatini ve ilgisini Hülya'ya vermiş, çevresiyle ilgisini kesmiş durumdadır. Jest ve mimikleriyle, ses tonuyla (seslendirme), coşku anlarında hiçbir psikolojik gerginlik olmadan gereken konsantrasyonla kendisini uygun duruma getirdiği gözlenmektedir. Bundan da, Turgut'un, yaptığı tüm eylemlerin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul ettiği düşünülmektedir. Bu nedenle, yaptığı şeye inanmakta ve gerçek hayatta olduğu gibi rolünün gereğini sergilemektedir.

Bu sahnede Turgut (Göksel Arsoy), kendisi konuşurken de Hülya'yı dinlerken de, imgelem yaparak canlandığı karakteri yaşatmaktadır. Bu şekilde aynı sahneyi paylaştığı diğer oyun kişinin de imgelemine canlı tuttuğu gözlenmektedir. Böylece sağlanan karşılıklı ilişkiyle hem sözlü hem sözsüz iletişimle duygu-düşünce paylaşımını sürdürmekte olduğu

gözlenmektedir. Bu anlamda, Turgut'un Hülya ile karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojiktir ve kesintiye hiç uğramamıştır.

Turgut'un üzerinde, şık bir takım elbise ve onu tamamlayan gömlekle şık bir kravat vardır. Saçları çok düzgün bir biçimde taranmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu mekanın neresi olduğu ve bu kadar şık olmalarının sebebi anlaşılmamaktadır. İçeriği sadece sevgi ilanı olan bu sahnenin, mekan ile bağı kurulmamaktadır.

7. Deniz kıyısında yürüyüş - sevgi ilanı / filmin 47:40 – 48:10 dakikaları arası

Turgut ve Hülya balayı sonrasında, İstanbul'da da evliliklerinin ilk günlerinin heyecanını, mutluluğunu sürmektedirler. Deniz kıyısında baş başa yürürken birbirlerine acıktıklarını söylerler ve yemek yemeye bir restorana giderler.

Sahne ikili bel planı ile başlar. Yan yana kameraya doğru yürürlerken, Hülya'nın acıktığını söylemesiyle duraklarlar. Turgut, Hülya'ya şakalar yaparak onu ne kadar sevdiği ve kendisinin de çok acıktığını ifade eder. Kesintisiz tek çekim ve yaklaşık otuz saniye süren bu sahne, yine ikili planda tekrar geldikleri yöne dönüp yemek yemeye gidişleriyle sona erer.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, bu sahnede Turgut'un sevgisini, aşkını hissetmekten duyduğu hoşnutluğu daha çok beden diliyle ifade etmekte, az konuşmaktadır. Ancak, daha önceki sahnelerde olduğu gibi jest ve mimikleriyle, özellikle vücudu ve başıyla dönüşleri, abartılı dudak hareketleri, yine dikkat çekmektedir. Filmin ilerleyen dramatik yapısı içinde Hülya karakterinin, davranışlarındaki hem masum, saf hem de nazlı ve şımarık halin, onun kişilik özellikleri arasında yer aldığı inancı derin gözleme bağlı olarak daha iyi belirginleşmiştir.

Bu açıdan bakıldığında, Hülya'nın fiziksel olarak kendisini uygun duruma getirdiği anlaşılmaktadır. Bu yüzden, genel olarak duruşlarının amaçlı olduğu gözlenmektedir. Turgut'un elleri omzundadır ve Hülya da ona sokulmuş yürürken rahat ve özgür görünmektedir. Kas denetimini sağladığı gözlenen Hülya'nın, dikkatini toplamada başarılı olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle, Turgut'un aşk ve açlık arasında bağ kurduğu şakalarına, gerilim olmadan, daha önce olduğu gibi, şımarık, nazlı tutumuyla, hayal gücünü kullanarak gereken konsantrasyon ile katılmaktadır. Turgut'un sözlerine cevap vermediği, ancak susarak imgelemiyse canlandırdığı, coşku belleği sayesinde jestleri ve mimikleri, bütün beden diliyle Turgut ile duygu – düşünce alış verişini güçlü bir paylaşım hissi sağlayarak sürdürdüğü düşünülmektedir.

Hülya'nın üzerinde mevsimlik, bir ceket ya da manto gibi (tamamı görünmemektedir) günlük, herhangi bir özelliği olmayan bir kıyafet vardır. Saçı, kolye ve küpeleri, kıyafetiyle ve bulundukları ortamla uyumludur. Makyajı hafif, doğal görünmektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, gerçek anlamda bu evliliği iyice benimsemiştir. Başlarda olduğu gibi, artık beraberliklerinde sıkıntısını, vicdanını gündeme getirmemektedir. Sevgisini, aşkını şakalarıyla da süsleyerek Hülya ile olan beraberliğini pekiştirmektedir. Hülya'nın nazlı, şımarık, alıngan hallerini, sevimli tavırları ve şakalarıyla güzel bir hale getirmektedir.

Turgut, bedensel ve ruhsal uyumuyla sağladığı konsantrasyon sayesinde, tüm eylemlerini inanarak uygulamaktadır. Sözlü ifade ettiği şakalarını, muzip haliyle de tamamlamaktadır. Bedensel olarak duruşu amaçlı olan Turgut'un kendisini rahat bırakmasına bağlı olarak, yeteneğini de kontrol edebildiği gözlenmektedir. Bunun için, her bir eyleminin gövdesel

davranışlarıyla bir bütünlük sergilediği görülmektedir. İçsel coşkunu engelleyici durum olmadığından, eylemlerinde bir gerginlik görülmemektedir.

Turgut, sahte de olsa, Hülya ile yaşadığı hayatın gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş görünmekte ve oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olarak bu beraberliğin tadını çıkarmaktadır. Bunu sağlamasında esas olan zihin ve beden uyumudur. Turgut'un bu sahnede, Hülya ile karşılıklı ilişkisinin mantığını anlaşılır kılması, duygu – düşünce paylaşımını sağlaması ve kesintisiz sürdürmesine bağlıdır.

Turgut'un üzerinde sade bir takım elbise vardır. Oyuculuğun gerçekliği bakımından, bu kıyafetin hava koşulları, bulundukları dış mekan ve Hülya'nın yanında olması göz önüne alındığında uyumlu, uygun bir kıyafet olduğu görülmektedir.

8. Köşkte sevgi ilanı sahnesi / filmin 54:45 - 55:35 dakikaları arası

Turgut, Leyla'nın ölüm tehditli son telefonundan rahatsız merdivenlerden inerken salonda Hülya'yı görür, tam o sırada filme adını veren şarkının müziği duyulmaya başlar. Turgut her şeyi açıklamak istemektedir. Ancak Hülya, yine onu konuşturamaz. Çünkü, olumsuz ya da kötü hiçbir şey duymak istememekte, sadece Turgut'un kendisini sevdiğini duymak istemektedir. Turgut, Hülya'yı çok sevmekte ama kendisini çaresizlik içinde hissetmektedir.

Kamera genel planda Turgut'un merdivenlerden inişini izler. Salonda Hülya'yı görür ve çerçeveye Hülya'nın da dahil olmasıyla önce ikili boy çekiminde görüntülenirler. Hülya'nın Turgut'a arkasını dönüp kameranın bulunduğu yere doğru yürümesiyle, kamera da ileri kaydırma ile onlara yaklaşır ve ikili yakın plan (göğüs çekimi), sahne sonuna kadar sürer. Sahnenin sonuna kadar fonda çok hafif mandolin ile çalınan "Yıldızların Altında" şarkısının müziği duyulmaktadır.

Bu sahnede Hülya, “...seni çok seviyorum, Turgut. Seni kaybetmekten korkuyorum ...” dedikten sonra ikili yakın planda görüntülendikleri ve sahnenin sonuna kadar süren plandaki oyunculuklara bakılacaktır.

Hülya Koçyiğit’in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, gerçeklerden uzak, sanki bir rüya alemindeymiş gibi hayatında kötü hiçbir şey duymamaya, yaşamamaya çalışmaktadır. Marazi bir tutku ile sürekli Turgut’un kendisini sevdiğini duymak istemektedir. Bu sahnede de sevgisini hem kendisi tekrarlamakta, hem de Turgut’a tekrarlatarak kendi mutluluğunu sürekli kılmaya çalışmaktadır. Gerçeklerden uzak, kendine dönük yaşadığını, Turgut’a arkasını dönerek yine boşluğa ya da nereye baktığı anlaşılmayan yerlere bakarak hayali bir konuşmayla anlatır. Turgut onun hayatının varlık nedenidir. Bu nedenle, onunla ilgili hiçbir olumsuzluğa tahammülü yoktur. Hülya, Turgut’a; “...seni düşünüyordum. Aklıma eski dostlarımı aramak geldi, yıldızlarımı. Dertleşmek istedim onlarla yıldızların altında...seni düşündüm, seni anlattım onlara” derken, yine baş ve beden hareketlerinde, sözcüklerinin içeriğinde, sesinin tonunda doğal olmayan, yapay, yüzeysel bir anlam gözlenmektedir. Turgut yanına geldiğinde, birbirlerine bakarak konuşmaları sırasında ise, Turgut’un gözünün içine bakarak “...seni seviyorum, Turgut. Seni kaybetmekten korkuyorum...” dediğinde düşüncelerini ifade ederken içsel coşkusu daha doğal anlatabildiği görülmektedir. Sarılmaları ve birbirlerini sevdiklerini söylerken Turgut’un samimi, doğal tepkilerine karşın Hülya’nın daha kalıp davranışlar içinde olduğu gözlenmektedir. Bu yüzden, kas denetimini sağlayamadığı, gerginlikten kurtulamadığı, dolayısıyla bu gerginliğin duygularının ifadesinde eylemlerine iyi yansıtamadığı düşünülmektedir.

Seslendirme ve yüzeysel de olsa eylemlerle desteklenen duygu, genel olarak anlaşılmakla beraber Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin yer yer dikkatini yoğunlaştırması, ama duygu düşünce paylaşımını ruhsal, içsel bir coşku ile ya da imgelemine harekete geçirerek değil, sadece ezberlenmiş

sözcüklere tepki niteliğinde sürdürdüğü gözlenmektedir. Bu nedenle, Turgut (Göksel Arsoy) karakterinin sahne konsantrasyonu sayesinde, hiç konuşmadığı, öylece durduğu planlarda bile yoğun imgelemine canlı tutması, oyuna katılması ve rol arkadaşına da eylemleriyle hareket katması ile bazı planlardaki duygu daha anlaşılır olabilmektedir. *“Acting and Answerability”* başlıklı çalışmasında Marla Carlson (2000: 93), hem Stanislavski “Sistemi”nde hem de Strasberg’in “Metot”unda oyuncuların kendi duygularını sahiplendiklerini ve canlandırdıkları karakterler için hayal edilen duyguların benzeri olarak onları kullandıklarından söz etmektedir. Ancak bunu yaparken oyuncuların kendi hayatlarının şartlarını da dahil ettiklerini ekleyen Carlson’un bu saptamasına göre, oyunun hayali şartları ve sahnede oyuncu ve rol arkadaşları arasındaki kendiliğinden (spontane) değişim, oyuncuların kendi eylemlerine, reaksiyonlarına ve etkileşimlerine cevap vermek zorunda oldukları ikili bir çerçeveyi oluşturmaktadır.

Hülya ve Turgut’un, konuşmalarını yaptıkları ve sarıldıkları ikili yakın planın görsel düzenlenmesinde içerikle kurulan bağ dikkat çekmektedir. Hülya’nın kameraya doğru yürüyerek yaklaştığı yakın planda, Turgut da arkasından gelir ve çerçevenin solunda kalır. Bu planda, konuşmalarının içeriği bakımından ön planda ve sağda olan Hülya’dır. Daha sonra sarılıp dönerek yer değiştirirler ve bu kez, Turgut sağdadır. Konuşmasının içeriği ve eylem olarak da Turgut ön plana geçmiştir. Tiyatro sanatının dramatik üslubuna ilişkin biçimsel düzenlemelerde de benzer bilgilere yer verildiğini belirten Esslin (1996: 52) bu konuda, Goethe’nin *“Rules for Actor”* çalışmasından karakterlerin önemine, konumuna göre, gövde duruşu ve bulunacağı yer ile ilgili oyunculara koyduğu kuralları örneklerle aktarırken, tıpkı sinema, televizyon ve fotoğraf sanatında olduğu gibi sahnenin de sağında konumlanan oyuncuların ayrıcalıklı konumlarına değinmektedir.

Tüm görsel sanatlarda olduğu gibi, görüntünün içeriği destekleyen bu türden bir düzenlenmesi, sinema dilini kullanmak bakımından önemlidir. Ancak söz konusu filmin bu sahnesinde, bu eylemin oyunculara

yaptırılmasında oyunculuğun doğasına ilişkin bir yapaylık dikkat çekmektedir. Çünkü, Turgut'un Hülya'yı çok içten, candan kucaklamasına karşın Hülya, donuk ve hareketsizdir. Ayrıca, dönüş eyleminin Turgut tarafından denetlenerek gerçekleştirildiği belirgin biçimde anlaşılmaktadır. Bu da, eyleme kendiliğinden doğal bir şekilde gerçekleştiği değil, yapay olduğu duygusunu vermektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, Hülya'nın kendisine tutku derecesindeki bağlılığı, iyiliği ve saflığı karşında ezilmektedir. Soygun konusunda üzerindeki baskı ve köşkte yaşadığı sevgi, aşk ve iyilik üzerine kurulu hayat arasında bocalamaktadır.

Hülya'ya sarılmasındaki içtenlik, tutup sarsmasındaki doğal davranış örnekleri, kas gerginliğinin olmadığını, duygularının anlatımında, içsel coşkusu yerinde ifade edebildiğini göstermektedir. Duygularını ifadede samimi ve içten oluşu kadar, bütün huzursuzluğunun, endişelerinin yüzünün ifadesine yansıdığı görülmektedir. Hülya'nın konuşmalarını dikkatle dinlemekte, içinden geçen sevgi, aşk, sadakat, güven, dürüstlük, sahtekarlık gibi duyguların hepsini bir arada yaşaması, kararsızlık içindeki durumunu, hiç konuşmadan yoğun imgelemiyse yüzünde görselleştirmektedir. Turgut'un çelişik duyguların yarattığı değişik hız ve tartımlar içinde olduğunun göstergesi olan bu durumu, Stanislavski'ye (2002: 229) göre; "... oyuncunun, rolünü yaşama gücünü artırır, içsel devinimini geliştirir, duygularını coşturur.

Bu anlamda, rolünün psikolojik yaşantısına girdiği gözlemlenen Turgut 'un bulunduğu ortama yoğun bir dikkat odaklanmasıyla katılımı tam, eylemleri doğrudur. Eylemlerinin gerçekliğine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş, rolünün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmuştur.

Turgut, Hülya kendisini konuşturmasa da söz söyleyerek, susarak ve bedensel hareketleriyle de iletişim kurmaya çalışmış, duygu-düşünce paylaşımını sürdürmüştür. Özellikle Hülya'nın neden bu kadar iyi olduğunu ifade ederken tepkisi hem sarılıp, hem sarsarak hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadan sürdüğü görülmektedir.

Turgut'un üzerinde boğazlı kazak ve pantolondan oluşan spor, günlük bir kıyafet bulunmaktadır. Kendi içinde uyumlu olan bu kıyafet Hülya ile yan yana olmaları düşünüldüğünde, Hülya'nın kıyafetinin oldukça şık bir kıyafet olması, uyumsuzluğa neden olmaktadır. Bu da, oyunculuğun gerçekliği bakımından, gerçek yaşamdaki olabilirliği bakımından olumsuz – çelişkili bir durumdur.

9. Açık havada konuşma sahnesi / filmin 56:34 - 58:14 dakikaları arası

Bu sahnede Hülya, artık Turgut'taki durgunluğun, sıkıntılı halin ne olduğunu çözmeye yönelik bir gayret içindedir. Baş başa açık havada gezerlerken Hülya, hissettiği garipliği açıkça ifade eder. Turgut ise, içindeki fırtınaları anlatamamaktadır. Ancak, davranışlarına yansıyan durgunluk kendisini pişmanlık, Hülya'yı ise çözemediği, anlayamadığı sorular içine sürüklemektedir.

Sahne önce Hülya'nın tek başına kameraya doğru konuşarak yürüdüğü boy çekimi ile başlar. Kameraya yaklaştıkça, kameranın bakış açısının altta kaldığı bu çekimde, Hülya'nın başını sola çevirmesiyle kamera da sola çevrinir ve çerçeveye Turgut da dahil edilmiş olur. Turgut, bulunduğu hafif yüksekçe bir yerden düşünceli Hülya'ya doğru yürür. Sahnenin bundan sonrası, kameranın bakış açısı değişmeden ikili yakın planda ve hiç kesinti olmadan, sonuna kadar devam eder.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, başındaki eşarabın ucuyla oynamakta bir yandan da konuşarak yürümektedir. Durgun, düşünceli hali ve Turgut'ta hissettiği garipliği ifade ettiği eylemleriyle, yüzünde oluşan imgelem, nasıl bir çıkmazda olduğunu anlatabilmektedir. Hülya, bu sahnenin başında canlı imgelem yaparak, iç coşkusunu harekete geçirmiş görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında, duygularının anlatımına zararlı etkisi olabilecek kas gerginliğinden önemli ölçüde kurtulmuş olması nedeniyle, içsel coşku yaşantısını engelleyici sonuçlar olmadığı gözlenmektedir. Kas denetimini sağlayabildiği için kendisini uygun duruma getirmiş olduğu anlaşılmaktadır. Böylece eylemlerini, gerilim olmadan uygulayan Hülya, dikkat gerginliğinden de kurtulmuş, sahneye tam konsantrasyonla uyum sağlamıştır.

Hülya'nın önce kendi kendisine konuşuyormuş hissi veren durgun, düşünceli hali "... bir anlayabilsem seni..." sözleriyle başını (daha önceki tarzda!) Turgut'un olduğu yöne doğru çevirmesiyle, aynı zamanda rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermek istercesine çaresiz Turgut'u hedef göstermektedir. Buna göre, zihin ve beden uyumu gerçekleşen Hülya'nın, inandığı bir eylemi yerine getirdiği gözlenmektedir. Bunu, canlandırdığı karakterin verilmiş şartlarını göz önüne alarak ya da kendisini karaktere yükseltme yoluyla yaptığı her şeye inanç sağladığı düşünülmektedir.

İlk kez bu sahnede baştan sona "Oyunculuğun Doğası"na uygun oyunculuk sergileyen Hülya (Hülya Koçyiğit) karakteri, duygu-düşünce paylaşımını senaryonun içeriğinden elde etmiş olmasını yanı sıra, kendi yaratıcılığıyla da elde edebilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca, bu sahnede psikolojik ve içe yönelik olan ilişkinin yoğunluğu, Hülya ve Turgut'un zaman zaman hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullandıkları gözlenmektedir. Dolayısıyla, onların yaşadığı duygu ve coşkuların anlaşılır olması, seyirciye de gözlem yoluyla dolaylı olarak

onlara katılım ve benzer duygulanımı yaşama deneyimi verebileceğini göstermektedir.

Hülya'nın bu sahnedeki kıyafeti, düz kumaş etek ve düz ince boğazlı yaka kazaktan oluşmaktadır. Saçları açık, üstten bir eşarpla bağlıdır. Makyajı, sade ve doğaldır. Hülya'nın bu kıyafetinin, görüntülerden Sonbahar olduğu tahmin edilen mevsime ve Turgut'un kıyafetine uygun olduğu düşünülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut'un bedensel duruşu değişmiştir, artık dingin değildir. Eskiye oranla çökmüş, dik durmayan düşünceli bir duruş sergilemektedir. Soygun tarihi yaklaştıkça ruhunu kaplayan huzursuzluk bedenine de yansımıştır. Kamera Hülya'nın bakışıyla Turgut'a çevrindiğinde, Turgut, başı öne eğik, ezik bir hal içerisinde elindeki bir çalı parçasını bilinçsizce koparıp yerlere atmaktadır.

Buna göre, Turgut (Göksel Arsoy) karakterinin, rolünün psikolojik yaşantısına girebilmiş, kas denetimini sağlamış ve kendisini uygun duruma getirmiş olduğu görülmektedir. Hülya'ya yaklaştığında, ona ne kadar haksızlık yapmışçasına bakar ve "Beni kaybedersen üzülür müsün?" diye sorar. Hülya'nın ne düşündüğü bilmesine, kendisi de Hülya'yı çok sevmesine karşın, bu sorusuyla yapılacak soygunun kararını almada hala kendisiyle nasıl mücadele ettiğini anlatmaktadır. Hülya'dan aldığı tepki beklediği yöndedir. Hülya'nın kendisini candan kucaklaması ve sözleri, pişmanlık duygularını iyice artırır. Özellikle soygun sonrası başına gelebilecekleri hayal ederek zihninde canlandırması, Hülya'nın yüzüne bile bakamadan konuşması gerçekleştirdiği fiziksel eylemleri ve yaptığı her şeyi hayal gücünü kullanarak oyununa iyi odaklanabildiğini göstermektedir. Bu nedenle, düşüncelerini ifade ederken bedensel kontrolünü de uyumlu biçimde sürdürebildiği gözlenmektedir.

Turgut karakterine bu sahnede yol gösteren amaçlarının, verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu sahnede gerçekleştirdiği eylemlerinde haklı olduğuna yönelik inancı sayesinde, coşku ve imgeleminin kendisini harekete geçirdiği düşünülmektedir. Turgut'un bu sahnede yaşadığı yoğun imgelemi Stanislavski'nin (1981: 226) oyunculukta sürekli üzerinde durduğu hız ve tartım sayesinde. Hız ve tartım, sadece imgeler yaratmada değil, sahneyi yürütme gücüne de sahiptir. Hülya'nın "yoksa beni sevmiyor musun, artık" sözlerinden kaçarcasına Hülya'dan hızla birkaç adım uzaklaşır. Hülya'nın en hassas noktasında ne yapacağını bilmez bir durumda öylece sessiz kalır. Sonra birden gelip, Hülya'ya acıyarak bakıp onu sıkıca kucaklar. Böylece ona sevgisini, sadakatini, aynı zamanda ondan af dileyen halini gösterir gibidir. Aralarında yoğun bir paylaşım yaşanır. Özellikle ilişkilerine temel olan psikolojik ilişkinin niteliği, aralarındaki güçlü bir paylaşım hissinin sağlandığını göstermektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Turgut'un üzerindeki pantolon ve mevsimlik yakalı süveterden oluşan spor kıyafet, Hülya'nın giysileri ve mevsim ile uyumludur. Dolayısıyla, bu sahnedeki oyuncululuğun gerçekliği açısından tamamlayıcı olduğu düşünülmektedir.

10. Turgut hasta köşkte sevgi ilanı / filmin 67:47 - 69:02 dakikaları arası

Turgut, soygunun gerçekleştiği gece geçirdiği kaza sonucunda hem önemli bir şok geçirmiş hem de hafızasını kaybetmiştir. Her şeyi öğrenen Hülya, annesinin sağ duyulu yaklaşımı ve Turgut'a olan aşkı ile sabretmektedir. Hülya, bu acılı günlerinde eskiden olduğu gibi tekrar resim yapmaya başlar. Turgut ise yanındadır, ancak hep susmakta, konuşmadan boş gözlerle çevresine bakmaktadır.

Bu sahne, Hülya'nın tek başına bel çekiminde, resim yapan görüntüsü ile başlar. Kamera sola çevrinir, yakın planda (omuz çekimi) hüzünlü bir

ifadeyle Hülya'ya bakan Turgut görünür. Yakın planda (baş çekimi) Hülya, Turgut'a dönerek "Turgut, bu acı bitsin artık, seni çok seviyorum" der ve tekrar başını tuvaline çevirir. Turgut, Hülya'nın bu sözlerini dinler gibi anlamlı bakmaktadır. Sahne Turgut'un sandalyenin arkasına başını çevirip acı çekerek ağladığı yakın plan görüntüsü ile biter. Fonda, hüzünlü bir müzik duyulmaktadır.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, Turgut'u tanımadan önceki durumuna, başladığı noktaya dönmüştür. Tekrar resim yapmaktadır. Aslında Turgut, her yerde fizik olarak yanındadır, ama yok gibidir. Adeta yaşamıyor, konuşmuyor, hissetmiyor, öylece duruyor görünmektedir. Hülya ona: "Turgut, bu acı bitsin artık, seni çok seviyorum" derken çok yakın planda görünen yüz ifadesi dümdüz ve anlamsızdır. Buna karşın sesi (seslendirme), duygusunu daha iyi vermektedir. Aslında acı içindedir, sabrı kalmamıştır, sevgisini, aşkını yeniden canlandırmak istemektedir. Ancak, ona bu anlamı verecek duygular, eylemlerine yansımamaktadır. Sadece Turgut'a yakın planda baktığı yön ve ağzından çıkan sözcüklerin içeriği dışında, yüzündeki ifadesizliği yapay dudak hareketleri tamamlamaktadır.

Bedensel duruş olarak kalıp gibi, hareketsiz görünen Hülya'nın, fiziksel özgürlüğünü, kas denetimini sağlamadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, canlandırdığı rolün psikolojik yaşantısına giremediği, kas denetimini sağlayamadığı ve kendisini uygun duruma getiremediği görülmektedir. Bu nedenle, Hülya karakterinin yaratıcılığını olumsuz yönde etkileyen dikkat gerginliği ya da psikolojik gerginliğin aynı zamanda, ruhsal özgürlüğünü sağlamasına engel olduğu düşünülmektedir. Bu bakımdan, zihin ve beden uyumu gerçekleşmemiş, duygusal bellek - coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirememiştir. Çünkü ancak, "sihirli eğer" ya da yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermesi, rolünün verilmiş şartlarını göz önüne almış olması durumunda rolün gerçekliğine

kendisi de inanacak ve hissederek yaşayabilecektir. Bu süreç organik olarak yaşanmayınca, kendisini harekete geçirecek inanç da sağlanamamıştır.

Bu sahnede, daha önceki sahnelerde olduğu gibi yapılan eylemlerin anlam ve mantığının anlaşılmasında, Hülya'nın kendi duygusunu anlaşılır ifade etmesi değil, sahnede bulunan Turgut'un onunla duygu-düşünce paylaşımını sürdürmesi sayesinde gerçekleştiği görülmektedir. Aksi takdirde, Hülya ve Turgut arasında olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlamamanın mümkün olamayacağı gözlenmektedir.

Hülya'nın üzerinde, daha önceki sahnelerde resim yaparken giydiği bir kıyafet bulunmaktadır. Kıyafet resim yapmaktan çok gecelik – lizöz - sabahlık (yere kadar uzanan ince, siyah çiçekli dantel bir kıyafet) türünden bir giysi gibi görünmekle beraber, köşkte resim yaparken benzer sahnelerde de aynı kıyafetle görüldüğü için bu sahnedeki oyunculuğun gerçekliğini olumsuz etkileyebileceği düşünülmemektedir.

Bu sahne, Turgut'un anlamlı bakışlarına ve içsel coşkusunu ifade edebilmesine karşın, aynı sahneyi paylaşan Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin oyunculuğun doğasına uygun bir oyunculuk sergilemediğini göstermektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Hülya resim yaparken onu sessiz seyreden Turgut'un gözlerinden yaş süzölmektedir. Turgut, başını umutsuz, çaresiz sandalyeye yaslar. Sanki gördüğü bu tablo ona köşke geldiği ilk günü, Hülya'yı yine böyle tuval başında bulduğu sorunlu günleri hatırlatmaktadır. Gözlerinden yaşlar süzölür. Hastalığının ilk günlerde çevresine, her şeye boş gözlerle bakan Turgut, bu sahnede Hülya'ya anlamlı bakmakta, ondan göz yaşlarını saklamaktadır. Duyduğu acıyı dile getirememekte, ancak yüzünün ifadesi ve göz yaşları her şeyi anlatmaktadır. Saçlarının arası ve alını terlemiştir. Yüzünü acıdan

buruşturur, iç çekerek sessiz ağlar, vücudunun sarsıntısı, boğazında bir şeyler düğümlendiği, yutkunma hareketi ve boynundaki fuların da bu sırada oynaması belirgin görünmektedir. Turgut'un yoğun imgelemi, dolayısıyla içsel hız ve tartım, o anda yaşadığı duyguların yüzünde imge çağrışımları uyandırdığı gözlenmektedir. Çünkü Hülya'nın sözleri; "Turgut, bu acı bitsin artık, seni çok seviyorum", içerik olarak Turgut'ta duygu, düşünce çağırmıştır. Bu anlamda, Turgut'un geçmişteki beraberliklerine ilişkin görsel imgeler yarattığı düşünülmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, Turgut fiziksel olarak özgür ve kontrollüdür. Kendisini rahat bıraktığı ve yeteneğini kontrol edebildiği gözlenmektedir. Buna bağlı olarak kendisini, içinde bulunduğu durumu ifade edecek psikolojik yaşantıya uygun duruma getirmiş olduğu görölmektedir. Buna göre, duruşları amaçlı, jestleri, mimikleri, yüz anlatımı, bütünüyle beden dili hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu anlatmaya uygundur. Turgut'un (Göksel Arsoy), bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermesi ve dikkatini dağıtacak nesnelerle ilgisini kesmesi sayesinde, yoğunlaşmış dikkatinin, fiziksel eylemlerini tam ve doğru uygulanmasını sağladığı anlaşılmaktadır. Bu durum onun canlandırdığı rolün gerçekliğine inandığını, coşku belleğinin devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirdiğini göstermektedir. Böylece, rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamıştır. Turgut karakteri, duygularının sözsüz ifadesinde başarılı imgelemiyle, eylemlerinin iç yaşamını hazırlayabilmiş ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarabilmiştir. Bu da, ona doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemesinde yardım etmiştir.

Dış devinim açısından oldukça durağan ve yalın, ama Turgut karakterinin iç devinimi ile bu sahnedeki durağanlık Akyürek'in (2004: 221) vurguladığı gibi Turgut'un içinde bulunduğu duygusal devinimle öykünün duygu yanının devinimi ve etkisi de gelişmektedir. Sahne boyunca hiç konuşmadığı halde Turgut, Hülya'nın sözlerini dinlerken söylenenleri imgeleminde görür gibi bakarak kendi kendisiyle ilişkisi kurmaktadır. Aynı

zamanda, Hülya ile ilişkisini de Hülya'nın o anda hiç fark edemeyeceği bir paylaşım ile sürdürerek farklı bir ilişki kurmakta olduğu görülmektedir. Böylece kurduğu ilişkiye temel olan psikolojik ilişkinin güçlü bir paylaşım hissini sağladığı da anlaşılmaktadır. Bu anlamda, sahne boyunca Turgut, duygu – düşünce paylaşımını kesintisiz sürdürmüştür.

Turgut üzerinde, sabahları pijama üzerine giyilen kalın bir giysi vardır. Boynunda onu tamamlayan bir fular bağlıdır. Saçları dağınık, düzensiz görünmektedir. Turgut'un bu kıyafetinin oyunculuğun gerçekliğini tamamladığı düşünülmektedir.

11. Turgut'un her şeyi tekrar hatırlaması - sevgi ilanı / filmin 74:47 - 75:11 dakikaları arası

Turgut, bu sahnede kendisini tedavi için İsviçre'ye götürmek üzere geldiğini söyleyen Leyla'yı gördüğünde hiçbir tepki vermez. Ancak Leyla'ya bakarak geçmişte yaşadığı önemli bazı olayları, özellikle Leyla'nın yaşattığı sıkıntılı, zor günlerini hatırlamaya başlar. Leyla köşkten ayrıldıktan sonra, Turgut ayağa kalkar, Hülya'ya sarılır ve her şeyi hatırladığını söyler. Namus borcu olarak ifade ettiği soygunla ilgili yapması gereken son bir işi olduğunu söyler ve sahne biter.

Bu sahnede, filmin önceki sahnelerden bazılarını da içine alan sekans gibi bir anlatım söz konusudur. Bu nedenle, sahnenin sonunda Turgut'un her şeyi hatırladığını söyleyerek Hülya'ya sarıldığı ve sevgilerini bir kez daha birbirlerine ilan ettikleri tek - ikili yakın planlardaki oyunculuklara bakılacaktır.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, Leyla'ya "...bizi yalnız bırakmanızı rica edeceğim" dedikten sonra, her zaman yaptığı kalıp baş hareketi ile önce Leyla'nın gittiği yöne, sonra Turgut'a döner. Yakın çekimde (göğüs çekimi) görüntülediği ve

konuşmadan, beden diliyle gerçekleştirdiği bu eylemlerinde, mimiklerinde ne tür bir duygu (acıma, bıkkınlık, tutkulu vb.) olduğu anlaşılamayan bir abartı gözlenmektedir. Özellikle gözlerinin baygın bakışı, büyük-abartılı dudak hareketleri yine dikkat çekmektedir. Hülya, tek görüntülediği ve bu planın sonunda tek kelime ile “Turgut” derken (ses tonu da marazi, hastalıklı, ince bir fısıltı gibidir), daha önce de saptanan abartılı, kalıp eylemleri nedeniyle doğal, sade, anlaşılır ve gerçekçi bir oyunculuk sergilemediğini göstermektedir. Ancak bununla birlikte, Hülya’nın (Hülya Koçyiğit) Turgut ile kucaklaştığı ikili planda, fiziksel olarak özgür ve rahat davrandığı, dikkat ve ilgisini biraz daha sahneye ve oyuna odakladığı görülmektedir.

İkili plan öncesi hareketin başında, Hülya tek ve profilden görüntülenen çerçevede önce çok durgun ve duygusuz görünmektedir. Oysa, Turgut uzunca bir zamandan sonra her şeyi hatırlamaya ve konuşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Turgut’a sarılmadan önce şaşırılmış ya da sevinmiş olduğuna ilişkin bir yüz ifadesi beklenirken, hiçbir ifade görülmemektedir. Ancak birkaç adımla Turgut’a yaklaştığında kamera çevrinmeyle bu hareketi izler ve Turgut’un da çerçeveye dahil olduğu ikili planda, Hülya’nın canlı, doğal, anlaşılır eylemlerde (sarılması, bakışları, “sevgilim” derken heyecanlı ve canlı ses tonu (seslendirme!), Turgut’u dinlerken yüz ifadesiyle oyuna devam etmesi, vb.) bulunduğu gözlemlenir.

Buna göre, ikili yakın planda Hülya’nın kucaklaşma eyleminde fiziksel olarak özgür, kontrollü olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla, kas denetimini sağlamış olduğundan içsel coşkusu ifade edebilmektedir. Duruşları amaçlıdır; rolünün gerektirdiği duyguyu gövdesel anlatım yönünden sağlayabilmiş olduğu görülmektedir. Jest ve mimikleri – yüz anlatımı, sesinin tonu (seslendirme), bütünüyle beden dilinin coşku anında gergin olmadığı anlaşılmaktadır. Turgut’a sarılmasındaki içten bedensel eylemi, sesindeki sevincin heyecanı (başarılı seslendirme sayesinde) dikkatini hayal gücünü kullanarak iyi odaklayabildiğini de göstermektedir. Böylece, eylemlerinin

gerçekliğine inanarak rolüne karakterin gerçekliğini yansıtmış, rolünün ortamına uygun bir rol kişisi olmuştur. Dahası o ortamın bir parçası olmuştur.

Hülya, Turgut ile kucaklaşması sırasında, tıpkı gerçek yaşamda insanlar arası ilişkide olduğu gibi, uzun bir aradan sonra eski günlere dönmenin heyecanını imgelem çalışmasıyla ifade etmektedir. Ayrıca, bu sırada duygu-düşünce paylaşımının karşılıklı sürdüğü ve tepkilerde hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadan sürekli bir akışın sağlandığı görülmektedir.

Hülya'nın bu sahnede üzerindeki kıyafet, günlük sade bir kıyafettir. Saçları, yarı açık, topuz havasında bir modeldir. Makyajının sade ve doğal olduğu görülmektedir. Buna göre, makyaj, saç ve giysi bakımından Hülya karakterini bu sahnede, inanılır ve bulunduğu ortamın gerçekliğini tamamlayıcı nitelikte olduğu görülmektedir.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğu

Turgut, yakın plan görüntüsünde geçmişe ait yaşadığı tatsız anılar gözünde yeniden canlandıktan sonra, hatırladığını ifade eden jest ve mimikleriyle bir rüyadan uyanmış gibidir. Önce vücudunun hafif içe dönük, çökmüş hareketsiz duran hali dikleşir, derin bir nefes alır, bilinçli doğrularak daha anlamlı ve canlı bakmaya başlar. Hülya'nın sanki bir fısıltı gibi "Turgut" demesiyle oturduğu yerden ayağa kalkıp yeniden canlanmış gibi Hülya'ya doğru yönelmesi, Hülya'ya sarılması ve sarılma eylemini bırakıp bir anda yapması gereken önemli bir işi olduğunu hırs ve kin içinde ifade etmesiyle, bütün bu eylemleri uygulamada ne kadar kontrollü ve denetimli olduğunu göstermektedir. Eylemlerini uygulamada fiziksel olarak özgür ve rahat olmanın yanı sıra, eylemlerini tam konsantrasyon içinde yaptığı görülmektedir. Özellikle geçmişte yaşadığı günlere ait çeşitli ayrıntıların hafızasında yeniden canlanması sırasında ve sonrasında adeta kabuk değiştiren bir canlı, kendine gelmeye, ayrılmaya çalışan bir insan gibi yaşadığı değişik hız ve tartımlar

içsel devinimini geliştirdiğini, rolünü yaşama gücünü artırdığını göstermektedir. Dolayısıyla, Stanislavski'nin (1981: 228) oyunculuk anlayışıyla ilgili olarak 'gerçekçi sanatımız' ve 'rolü yaşam sanatı' olarak ifade ettiği gibi, oyunculukta hız ve tartımla diğer bir deyişle, hız ve ölçülerin her çeşidinden yeni yeni bileşimler oluşturulmaktadır.

Bu sahnede, Turgut'un her şeyi hatırlaması sırasında bütün beden diliyle eylemlerini aktarırken içsel devinimini geliştirdiğini ve böylece duygularını coşturarak harekete geçirdiği gözlenmektedir. Bu, aynı zamanda Turgut karakterini canlandırırken oyuncunun yaptığı her şeyin doğruluğuna inandığını ve bu inanç duygusunun kendisine gerekli coşkuyu sağladığını da göstermektedir.

Turgut'un (Göksel Arsoy), bu sahnede yaşadığı yoğun imgelemiyile, canlandığı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturduğu düşünülmektedir. Zengin hayal gücü sayesinde oyuncu, kendisine bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmeyi sağlamıştır.

Turgut, bu sahnedeki tüm eylemlerinde dış hareketiyle olduğu kadar iç hareketlerini, düşünce ve duygu akımını da içeren eylemlerle farklı bir ilişkiyi ya da paylaşımı sürdürmekte olduğunu göstermektedir; Leyla ile onun sebep olduğu yaşam tarzı ve soygun olayı ile kurduğu doğrudan ilişkiler, kendi kendisiyle ilişkisi, imgesel bir dünya ile ilişkisi onun çeşitlilik gösteren paylaşımlarını sergilemektedir. Bu anlamda, Turgut'un başkalarıyla kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkisinin niteliği, güçlü bir paylaşım hissini sağlamada önem taşımaktadır. Psikolojik ve içe yönelik olan bu ilişkide Turgut, hiç konuşmadan sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde ifade edebildiğini göstermektedir. Ayrıca Hülya ile karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar ve bedensel hareketlerle de paylaşımını sürdürdüğü gözlenmektedir.

Bu sahnede Turgut, üzerinde koyu renk kışlık bir ceket, içinde açık renk gömlek ve kravat ile görünmektedir. Turgut'un bu sahne öncesi hasta olduğu sahnelerden sonra, düzeldiği bir sahne olması bakımından bilinçli bir tercih ile bu kıyafet içinde görüntülendiği düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Turgut'un kıyafeti sahnenin gerçekliği ile uyumludur.

Bu sahnede, özellikle kucaklaşmanın olduğu ikili planda duyulan Turgut'un sözlü ifadelerinin içeriği ile ilgili gerçekliği bozduğu düşünülen bir durum söz konusudur. Turgut'un hafıza kaybı ya da geçirdiği şokla ilgili senaryoda net bir açıklamaya yer verilmemesi ve Turgut'un birden ayağa kalkıp "...her şeyi hatırlıyorum..." diyerek hiç hasta olmamış gibi davranmaya başlaması, hastalığın seyrinin böyle olup olmayacağı ile ilgili şüpheli bir durum, yaratmaktadır. Bu durumu Miller (1993: 35), öykünün çekici olmasını sağlayan yönlerden birisinin, gelişim modelleri ve bütünün algılanmasına olan eğilimimizden kaynaklanması ile açıklamaktadır. Böylece doğal seyri içinde verilmemiş bir hastalığın doğru anlaşılabilmesi abartılı ifadelerle (çabuk, hızlı sözlü bilgilerle ve yapmacık tavırlarla) işaret etmektedir. Öykünün gelişimine yönelik bütünlük içeren mantıklı bir deneyim sağlamamaktadır. Oyunculuğun senaryonun içeriğinden bağımsız çözümlenmesi mümkün olmamakla beraber, Turgut'un eylemlerinin mantığının anlaşılabilirliği konusunda bir sorun olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, hikayenin dramatik anlamda gerçeği yaşamaya yönelik bir inandırıcılık sağlaması sorunu dikkat çektiğinden bu bilgiye yer verme gereği doğmuştur.

Benzer biçimde, daha önceki sahnelerde de dikkat çeken seslendirme sorunu bu sahnede Turgut karakterinin inandırıcılığını bozmakta, yapay bir izlenime neden olmaktadır.

12. Havaalanı - filmin son sahnesi / filmin 77:48 – 78:18 dakikaları arası

Bu sahne, bir önceki sahnenin devamıdır. Turgut, her şeyi hatırladıktan sonra Hülya'ya söz ettiği 'namus borcu'nu ödemek için Leyla ve

adamları yurt dışına kaçmadan onlarla hesaplaşmak üzere peşlerinden havaalanına gelir. Havalananında tam uçağa binmek üzerelerken Turgut yetişir ve aralarında çatışma başlar. Bu arada polise Turgut'un havaalanına gittiğini haber veren Hülya da, bir emniyet görevlisi ile birlikte havaalanına gelir. Hülya, uçağın altında çatışmadan bitkin, yorgun düşen Turgut'a doğru koşar. Turgut da Hülya'yı görür kucaklaşırlar ve fonda duyulan "Yıldızların Altında" şarkısının sözleri ve müziği eşliğinde sarılarak çıkış kapısına yürürler.

Bu sahnede geçen olayların zaman dilimi gecedir. Yaklaşık otuz saniye süren Turgut ve Hülya'nın kavuşma - kucaklaşma planları, önce ikili bel planda verilir, sonra orta plan / Amerikan planla hareket sinemasal olarak tamamlanır. Yine bu planda konuşur ve arkalarını dönüp yürürler, sahne biter.

Hülya Koçyiğit'in (Hülya) oyunculuğu

Hülya, erkeklere ilişkin olumsuz görüşlerini değiştirerek kendisini hayata ve kendisine aşkla bağlayan Turgut'un sevgisine, dürüstlüğüne inanmış ve sabırla iyileşmesini beklemiştir. Bunun sonucunda Turgut'a tekrar kavuşur. Hülya, Turgut'a koşarken tek görüntülediği planda yüzünde endişeli, korkmuş bir ifade vardır. Sadece iki saniye süren ikili planda kucaklaşma sırasında, sarılma pozisyonu gereği Hülya'nın yüzü görünmemektedir. Orta planda ise hem çekim ölçeğinin yakın olmayışı hem de gece olması ve aydınlatmanın etkisiyle yüz ifadesi çok ayrıntılı görülmemektedir. Bu bakımdan daha çok eylemin fiziksel olarak gerçekleştirilmesi ve seslendirme aracılığıyla sahnenin anlamı çıkarılmaktadır.

Buna göre, Hülya'nın eylemlerini gerçekleştirmede duruşlarının amaçlı olduğu görülmektedir. Kas denetimini sağlamış olduğu görülen Hülya (Hülya Koçyiğit) karakterinin canlandıracağı rolün psikolojik yaşantısına girebilmede dikkatine bağlı olarak fiziksel eylemini de tam ve doğru uyguladığı gözlenmektedir. Hülya'nın yoğunlaşmış dikkati fiziksel eylemini tam ve doğru uygulanmasını sağlamanın yanı sıra, gerçekleştirdiği fiziksel eylem ve

yapacağı her şeye hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabildiğini göstermektedir. Dolayısıyla konsantrasyonuna bağlı olarak düşüncelerini ifade etmede bedeni de dikkatini koruyabilmektedir. Aynı zamanda, Hülya'nın kendisine bu sahnede bulunmakla haklı olduğuna yönelik inanç veren doğru amaçlar belirlediği için kendisini harekete geçirebildiği düşünülmektedir.

Bütün bu organik yapının içinde önemli bir yer tutan mantıklı imgelem yaparak ve inanarak bu süreci tamamlamak gerekmektedir. Çünkü, esas olarak mantıklı amaçlarla belirlenen imgelem/alt-metin çalışması, gerekli eylemlerin hayata geçirilmesinde, iç yaşamın hazırlamasında dolayısıyla, rolün gerçekliğini bulup çıkarmada doğal, inandırıcı oyunculuk sergilemesinde oyuncuya yardım etmektedir. Bu anlamda Hülya'nın, filmin son planında inanarak ve imgelem yaparak oyunculuğun doğasına uygun, inandırıcı oyunculuk sergilediği düşünülmektedir. Hülya'nın bu sahnede sadece bir cümle sözlü ifadesi bulunmakta, ancak beden diliyle duygu düşünce alış verişi kesintisiz sürdürebildiği görülmektedir.

Hülya, bu sahnede üzerinde yakası kürklü bir manto ile görülmektedir. Elinde siyah bir çanta ile eldivenlerini tutmaktadır. Saç modeli, devamlılık bakımından bir önceki sahne ile aynıdır. Makyaj, çekim ölçeği nedeniyle çok iyi anlaşılamamakla beraber uzaktan sade olduğu görülmektedir. Ancak, Hülya'nın arabadan indikten sonra koşarken görünen arkası açık ayakkabıların mevsim ve üzerindeki manto ile uyumlu olmadığı, bu nedenle oyunculuğun gerçekliğini bozduğu düşünülmektedir.

Benzer biçimde, bir önceki sahnede günün hangi saati olduğu belli olmayan ancak gündüz olduğu belirgin olarak anlaşılan bir vakitte Leyla köşke gelir ve "...bu akşam için dokuz uçağında yer ayırttım, İsviçre'ye gidiyoruz..." der, birkaç dakika sonra görüşme biter, ayrılır. Leyla gider gitmez, Turgut konuşmaya başlar. Leyla ve adamlarına yetişmek için taksiye biner. Bütün bunlar akşam üstü gerçekleşse bile, havaalanı sahnesinde hissedilen öznel zaman dilimi zamanda devamlılığın nesnel olarak ilerlediği

bilgisini sinemasal bir geçiş yöntemiyle vermediğı için inandırıcılığı sağlayamamaktadır.

Olayın gece yaşıyor olması ve kalmak üzere olan bir uçağın kanatları altında olmalarına karşın havaalanının doğal mekan sesleri duyulmamaktadır. Fonda sadece filmin bütün sevgi ve aşk ilanı sahnelerinde duyulan müziğı duyulmaktadır. Diyaloglar ise, bir seslendirme stüdyosunda dinleniyor gibi net ve anlaşılır algılanmaktadır. Mekana ve oyunculara ilişkin ses bilgisinin gerçekçi olmamasından kaynaklanan bu durum, inandırıcılığı bozmaktadır.

Göksel Arsoy'un (Turgut Uysal) oyunculuğı

Bu kavuşma planda Turgut, artık kendisi için en önemli hesaplaşmayı tamamlamış olmanın vicdani rahatlığını yaşamaktadır, üzerinden önemli bir yük kalkmıştır. Turgut Hülya ile kucaklaştıktan sonra yorgun, bitkin nefes nefese; "Beni affettin mi, eskileri unutabilecek misin?" diye sorar. Hülya'dan aldığı cevapla sarılıp kapıya yönelirler. Turgut'un çatışmada yalnız başına mücadele etmesinin yorgunluğu, hem bedensel duruşuna hem de sesine (seslendirme) yansımaktadır.

Buna göre Turgut (Göksel Arsoy) karakterinin rolünün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağladığı ve kendisini uygun duruma getirdiğı gözlenmektedir. Genel olarak kasları gergin olmadığı, duruşları amaçlı olduğu için jestleri, mimikleri, sesinin tonu (seslendirme), içten dışa ve dıştan içe rolün gerektirdiğı duyguyu bedensel anlatım olarak sağlamış görülmektedir. Bu nedenle, içsel coşku yaşantısını engelleyici sonuç olmadığından bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermiştir.

Turgut'un canlandırdığı karaktere ilişkin her şeyi haklı göstermesi ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne almasıyla, yaptığı tüm eylemlere inandığı ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek yaptığı gözlenmektedir.

Hülya ile kucaklaşmasında içtenlikle tıpkı gerçek hayattaki gibi hissederek eylemini gerçekleştirmektedir. Böylelikle, hem bir olaya tanıklık hissi hem de Turgut'u anlamada onun yerine seyircinin kendisini koyma ve özdeşleme, dolayısıyla inandırıcılığı sağlamada gerekli duyguyu yansıtabilecek imgelem çalışması yaptığı anlaşılmaktadır.

Turgut bu sahnede, sadece Hülya'ya yukarıdaki soruyu sorarak kendi iç huzurunu bir de Hülya'nın ağzından onaylatmak ister. Uzun zamandır istediği, dürüst, düzgün bir hayat için çok mücadele vermiş, ancak sonunda başarmıştır. Bütün bu eylemlerin gerçekleştirilmesinde, Hülya ile birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susma, bedensel hareketler ya da gözlerle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürdükleri görülmektedir.

Turgut'un üzerindeki kıyafet, önceki sahnede ile aynı kıyafettir. Bu sahnede, bir önceki sahne ile bağı ve kıyafetle konumda devamlılık sinemasal olarak sağlandığından, oyunculuğun gerçekliği ile uyumlu bir durum söz konusudur.

Yıldızların Altında filminde Hülya Koçyiğit'in eylemlerinin anlam ve mantığının anlaşılabilmesi daha çok seslendirme ve Göksel Arsoy ile duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olmasının yanı sıra genel olarak filmin tamamında da yapaylık ve abartı dikkat çekmektedir. Yapay-yüzeysel anlayışla derinlikli anlatılmayan olaylar; konunun geçtiği yıl, mevsim, ay gibi zamana ilişkin bilgiler belirtilmeden (dış mekan çekimlerindeki giysilerden mevsimin sonbahar-kış başı olduğu anlaşılmaktadır), abartılı, yapay mekanlarda (dekor olarak çok büyük ve soğuk film mekanı köşkte Hülya Koçyiğit üzerindeki ince kıyafetlerle konuşurken ağzından buharlar çıkmaktadır!), zaman zaman mekanın neresi olduğu anlaşılmadan, abartılı, süslü giysiler içinde, mekana ilişkin seslendirme bilgilerindeki çelişkili durumlar yüzünden dramatik ortamı sağlamada önemli bir öge olan seste inandırıcılığın kaybolması ve tüm bu bilgilerin dramatik bakımdan ikna edici olmamasına bağlı olarak, ifade edilen anlamlar da tam bir zemine oturtulamamaktadır.

SONUÇ

“Türk Sineması’nda Oyunculuk” başlıklı bu çalışmada, önce oyunculuk alanında ilk sistematik-kuramsal oyunculuk yöntemi olan “Stanislavski Sistem”ni oluşturan öğeler ve sinemaya uyarlanmasına ilişkin bilgiler kuramsal olarak ortaya konulmuştur. Daha sonra bu bağlamda, Türk Sineması’nda oyunculuk bakımından belirleyici bir dönem olan 1960 - 1970 yılları arasında çekilen filmlerdeki oyunculuk, Stanislavski’nin “Sistem” ve Strasberg’in “Method” oyuncululuğu yöntemlerinden üretilen örnek bir model ile çözümlenerek oyuncululuğun doğasını belirleyen öğelerin yer alıp almadığı araştırılmıştır.

Bu çalışmayla, Stanislavski’nin “Sistem” oyuncululuğu olarak bilinen oyunculuk kuramına göre, derin gözlemlerle Türk Sineması’da ilk kez bir oyunculuk çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Böylece, söz konusu kuram ve sinemaya uyarlanan düzenlemesi de göz önüne alınarak oluşturulan “Oyuncululuğun Doğası” adı verilen modelin sinema oyuncululuğunda işlediği görülmüş, amaçta belirlenen soruların cevaplarına ulaşılmış ve çalışmanın varsayımları doğrulanmıştır.

Öncelikle, yeni bir şeyi önermek ya da yeni bir şeyi oluşturmanın en doğru yolunun, eskiyi iyi tanımaktan, onun ne olup olmadığını bilmekten geçeceği düşüncesi bu çalışma için bir çıkış olmuştur. Marshall Berman (1994), *“Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor”* adlı kitabında, bugün yaşadığımız çağı anlamak için geçmiş çağlara ilişkin öğrenilecek çok şey olduğuna dikkat çekmektedir. Özellikle bakış açılarını kendimize mal ederek onların perspektiflerinden yararlanarak bugünün ortamına yepyeni gözlerle bakmanın, sanılandan daha fazla derinlik sağlayacağını belirten Berman’ın; “...geriye gitmek, ileriye gitmek için bir yol olabilir” ifadesinden de cesaret alarak çalışmanın birinci bölümünde, tarihsel süreçte oyunculuk sanatının izlediği gelişimde; oyuncululuğun bir sanat olarak kabul edilmesine ve oyuncululuğun kuramsal temellerinin atılmasını sağlayan düşüncelere yer verilmiştir. Tarihsel süreç içerisinde her dönem, oyunculukta biçim – içerik ve akıl – duygu ilişkisi kurulmaya çalışıldığı; özellikle bir oyuncunun sahip olması gereken teknikle oyuncululuğunu sergilerken bu teknik bilginin altında yatan duyarlılık arasındaki ilişkinin sorgulandığı; bu anlamda, oyunculukta

yansıtılan duygunun gerçekte ne kadar örtüştüğü ya da ne kadarının gerçek, ne kadarının yapmacık olduğu konusu üzerine odaklanıldığı görülmüştür. Antik Çağ'dan başlayarak oyunculuk sanatında en çok üzerinde durulan temel niteliklerin; gerçeğe benzerlik, doğayı gözlemek, doğal olma, inandırıcılık, olduğu anlaşılmıştır.

Çalışmada önce, Stanislavski'ye kadar olan dönemde oyunculuk sanatının temel nitelikleri üzerine yöntem-kuram oluşturmaya yönelik somut çalışmalar incelenmiştir. Stanislavski'nin oyunculuk alanındaki ilk kuramsal çalışmalarını incelemeye geçmeden önce geriye gidildiğinde; oyunculuk sanatının bilim ve deney yoluyla pekiştirilebileceğini ifade eden Sokrates; oyunculuk sanatının temelde esinlenmeye dayanmasının yanı sıra, bir karakterin bilinçaltını ortaya çıkarabilmenin inandırıcı oyunculuk tekniğine ilişkin bir durum olduğunu vurgulayan Platon; oyunculuk sanatı üzerine yazılmış en eski ve en önemli eseri *Poetica* ile oyunculuk anlayışına temel olan gerçek ve sanat arasında kurduğu bağ ve belirlediği özelliklerle bu alanda çalışan bütün kuramcıları etkileyen Aristoteles'in ideal gerçeğe uygunluğu savunarak Stanislavski'den yüzyıllar önce bir oyunculuk kuramına temel olacak bazı doğruları kavrayarak çalışmalarıyla bu düşüncelerini ifade ettiği görülmüştür. Aristoteles'in gerçeğin yadsınması değil, onun tamamlanması, yetkinleştirilmesi anlamında algıladığı gerçek, taklit edilirken önce gerçeğe uygun olmasına, sonra tipikliğine, evrenselliğine, akla, sağ duyuya uygun olmasına ve inandırıcı olmasına dikkat edilmelidir anlayışına karşın, *Paradox sur le comedien* adlı ünlü eserinde, oyunculuk sanatının alanını tanımlamaya çalışarak hem oyuncuyu bağımsız düşünme yolunu açması hem de oyunculuğun doğasına ilişkin temel ilkeleri ortaya koymasıyla Stanislavski'nin asıl öncüsünün Diderot olduğu anlaşılmıştır. Diderot, gerçek dünyaya ilişkin yoğun gözlemle ve derinlemesine, sağduyulu bir analiz yöntemiyle ancak bilinçli ve somut sonuçlara ulaşılabilceğini döneminin ünlü oyuncularını gözlemleyerek ortaya koyduğu ilkelerle başlı başına bir yöntem önermesi yaparak göstermiştir. Diderot'un bir duygunun bir kereden fazla nasıl sunulabileceğini sorgulaması; oyuncunun canlandığı bir karakter olarak görünmesi sırasında seyirciye bu durumu inandırıcı kılabilmek için ne yapması ve nasıl yapması gerektiğini irdemesi; ve en önemlisi, oyuncunun gerçek hayat ile sahne gerçekliği arasındaki ayrımı kavraması ile sahip olması gereken oyunculuk yöntem ya da tekniğinin - Stanislavski'nin de üzerinde durduğu - ancak oyuncunun "ikinci doğası" haline gelmesiyle

varlığından söz edilebilecek oyunculuk estetiğinin Diderot'un oyunculuğa ilişkin tavrını işaret eden temel bilgiler olduğu görülmüştür. Böylece, Stanislavski'ye kaynaklık eden bu bilgileri öğrenmenin; Diderot ile benzer bir bakış açısıyla sorgulamalar yapan ve bir yöntem oluşturmak üzere yola çıkan Stanislavski'den önce, öncüsü Diderot'u anlamak, kavramak özellikle Stanislavski ile yakınlığını kurabilmek bakımından ne kadar önemli olduğu anlaşılmıştır.

Bu açıdan bakıldığında çalışmada, geçmiş dönemlerdeki somut çalışmaları incelemek, ortak noktalarını ve farklılıkları görebilmek, her birinin içinde yer aldığı tarihsel dönemle bağını kurabilmek Stanislavski'yi ve onun "sistem" ya da "yöntem" adıyla anılan oyunculuk kuramını anlamak için bir gereklilik olarak görülmüştür.

Çalışmada, bir oyunculuk kuramına dayanarak oyunculuk çözümlemesi yapılıp yapılamayacağını anlamak için ilk oyunculuk kuramı ve sinemaya da uyarlanan ilk oyunculuk kuramı olan "Stanislavski Sistemi", Stanislavski'nin yöntemini anlattığı üç temel kaynağa - Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak, Bir Rol Yaratmak - dayanarak tüm ayrıntılarıyla incelenmiştir. Ayrıca, Stanislavski'nin diğer kitapları ile onun yöntemine ilişkin oyunculuk alanındaki çok sayıda kaynak ışığında yöntemin bir oyunculuk kuramı olmasındaki temel bilgilere ulaşılarak Stanislavski öğretisinde, bir oyuncunun bir rolü sistematik olarak kurmasına kaynaklık eden organik yapı kavranmaya çalışılmıştır. Stanislavski de, Diderot gibi temel olarak oyuncunun bir kez yakaladığı güçlü bir oynayışı bir daha nasıl tekrarlayabileceğini araştırmıştır. Oyuncunun bütün jest ve mimikleri, sözel ve sözel olmayan eylemleri - bütünüyle beden dilinin de içinde yer aldığı ses ve hareket uyumunu, hız ve tartımı da kapsayan sürecin tamamı; seyirciye gerçek bir karakter ile karşı karşıya olduğuna dair yanılsama sağlanmasının mantığı; oyunculuğun bileşenleri ya da eylemin/hareketin-davranışın öğelerinin birini izleyen ve tamamlayan bir dizi aşamadan oluştuğu, kısacası 'eylemin öğeleri'nin bir rolün betimlenmesini önceleyen her bilgiyi içeren bir çalışma esasına dayandığını; böylece oyunculuğun nasıl bir hazırlık süreci olması gerektiğini; oyuncunun rol kişisini canlandırıyormuş yanılsamasını verirken ifade etmesi gereken duyguyu, anlamı seyirciye nasıl aktaracağı sorusunun cevabı ise organik yapının içinde olduğu görülmüştür. Bu yöntem ile oyuncuların bir rolün ruhunu inşa edebilecekleri ('insan ruhunun yaşamını

inşa etmenin yolları') ve sahnede canlandırılan bir karakterin iç dünyasının canlandırılabilceğı ortaya konulmaktadır. Oyunculuğun asla bilinçsiz, rastlantısal bir süreç olmadığı tersine, bilinçli eylemlerin "Sistem" içinde öncü bir rolü olduğunu; oyunculukta doğru eylemi bulmanın yolunun "Sistem" in özünü oluşturan 'bilinçli yoldan bilinçaltına ulaşmak' bilgisi olduğunu; bu temel bilginin ise psiko-teknik yolla rolü canlandırmada doğal yaratıcılığı belirleyen yasalara ulaşabilmenin yollarını kapsadığı görülmüştür. Bu yol, oyuncular için hem bir keşif yolu hem de başlı başına bir süreçtir. Bu sürecin yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne başka bir deyişle, somut bir eylemin mantıklı, tutarlı, içtenlikle ve doğal bir şekilde yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne bağlıdır. Kısacası kurama ilişkin incelemelerimiz, Stanislavski Sistemi'nin, oyuncunun içten bir duygu deneyimini başarabilmesinin ve gerçek hayatta olduğu gibi bir davranışı doğal – gerçekçi ifade edebilmesinin yollarını anlatan bir oyunculuk kuramı olmasının yanı sıra, bir oyuncunun oyun içindeki eylemlerinin 'eylemin öğeleri'ne göre analiz edilebileceğini göstermiştir.

Stanislavski'nin "Sistem" / "Yöntem" adı altında temel olarak tiyatro oyunculuğuna yönelik oluşturduğu bu organik sürecin daha sonra Strasberg tarafından benimsenerek doğalcı – gerçekçi oyunculuk anlayışıyla sinemaya da uyarlandığı görülmüştür. Bu nedenle, ikinci bölümde "Sistem" in, içerik ve amacı aynı kalarak yaklaşım biçimindeki farklılaşma ve yeni adlandırmalarla Strasberg tarafından sinema oyunculuğuna da uyarlanması anlatılmaktadır. "Sistem" oyunculuğunun tek başına kuramsal yapısı ve içeriğinin yanı sıra "Metot" oyunculuğu adıyla sinema oyunculuğuna uyarlanan ilk oyunculuk kuramı ve çalışmada çözümlenecek oyunculuk örneklerinin de sinema oyunculuğu olması, modelin oluşturulmasında belirleyici ve yol gösterici olmuştur.

Kuramların yanlış savlara yer vermeyen açıklamaları ne denli doğru yaptıkları ve bunları ne ölçüde yaygınlaştırdıklarına göre değerlendirilebileceğini belirten Dabney Townsend (2002: 14) gözlemle doğrulanmayan bir kuramın yanlış olduğunu, kuramların gözlemle doğrulamasına bağlı olarak doğru/yeterli ya da yanlış/yetersiz olduklarından söz edilebileceğini ifade etmektedir. Kuşkusuz Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Metot" oyunculuğu kuramının sadece bu çalışmayla

doğrulandığından söz edilemez. Ancak, kurama dayanan bir model aracılığıyla, bu kuramın yanlış savlara yer vermeyen açıklamaları ne denli doğru yaptığı sinema oyunculuğuna uygulanarak görülmüştür.

Çalışmanın ikinci bölümünde, birinci bölümde yer alan kuramsal bilgilerden oluşturulan “Oyunculuğun Doğası” modeline göre, Türk Sineması’nda 1960 – 1970 yılları arasında çekilen filmlerde, dört kadın (Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın) ve bir erkek yıldız oyuncunun (Göksel Arsoy) oyunculuk çözümlemeleri yapılmıştır. Çözümlemesi yapılan, 1960 – 1970 yılları arasında yapımı gerçekleştirilen melodram türündeki filmlerde, dört kadın yıldız ve her biri ile ayrı ayrı dört filmde de oynayan bir erkek yıldız oyuncunun oynadığı filmlerde duygusal yoğunluğun yüksek olduğu – duygu yoğunluğunu devam ettirebilme güçlüğü olan ilk tanışma ve sevgi / aşk ilanı sahnelerindeki oyunculuklarda oyunculuğun doğasını belirleyen öğelerin yer alıp almadığı araştırılmıştır. Seçilen örnek filmler ve belirlenen sahnelerdeki oyunculuklar, derin gözlemle ve oluşturulan modele göre çözümlenmiştir. Model, Stanislavski’nin “Sistem” ve Strasberg’in “Method” oyunculuğu yöntemlerinden oluşturulduğu için modelin dayandığı kuramsal yapıya uygun sağlıklı bir çözümleme yapabilme konusunda Stanislavski’nin “Sistem”i temel alınmış, Strasberg’in “Metot” yaklaşımına da uygun olması bakımından sinema dilinin anlatım özellikleri göz önünde tutulmaya çalışılmıştır. Bu anlamda, seçilen filmlerde, belirlenen sahnelerdeki oyunculuklar modele göre çözümlenirken, aynı zamanda sinema diline uygun nitelikte bir anlatım sağlanıp sağlanmadığına bakılarak çalışmanın dayandığı kuramın sinema oyunculuğuna uygunluğu da bu çözümleme ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bilindiği gibi bir sinema yapımı, çekimler, sahneler, ayırım ya da sekansları oluşturan anlamlı görüntülerin birbiri ardına gelmesiyle ortaya çıkar. Bu nedenle, bir konunun-olayın sinema diliyle anlatımında başarı, temel olarak sinemasal anlatım öğeleriyle (dekor, mekan, giysi, makyaj, aydınlatma, kameranın bakış açısı, çekim ölçekleri, ses, oyunculuk gibi) sağlanan devamlılıkla elde edilebilir. Sinemanın temel amacı, bir olay içindeki kişi ve nesneleri, konunun dramatik yapısına uygun biçimde düzenleyerek seyirciyi ilgi merkezine yöneltmek olduğundan, filme çekilen bir olayın tutarlı bir biçimde, kesintisiz, düzgün, mantıklı bir görsel akışla / görüntüsel süreklilikle aktarılması gerekmektedir. Buna göre, devamlılığın amacını

olayların gerçekçi görülmesini sağlamaktır. Ancak bu yolla seyirci, filmde sürekli değişen planları fark etmeden kesintisiz bir aksiyon izlediğini düşünebilir. Buna bağlı olarak, bir görüntünün oluşturulma biçimi içeriğin ifadesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bunun için Bükler'in (1985: 36) de ifade ettiğı gibi, sinemada biçim çok önemlidir. Çünkü gerçeğı sunuş ya da aktarılma biçimi anlamı belirlemektedir. Örneğın, ne kadar iyi bir oyunculuk sergilese de bir oyuncunun içsel duygusunu ifade ederken yakın çekim yerine, genel çekim ölçeğinde verilmesi ya da yakın çekim ölçeğindeki bir görüntüsünün perdeye netsiz yansıması, oyuncunun oyunculuğunun sinemasal anlatımdan kaynaklanan sorunlar yüzünden seyirciye yansıtılamamasına neden olacaktır.

Çalışmada sinema oyunculuğı çözümlemesi yapıldığından sinemasal anlatımı sağlayan öğelerin (çekim ölçekleri, kameranın bakış açısı, aydınlatma, dekor-aksesuar-konum ve harekette devamlılık, ses vb.) oyunculuğun gerçekliğine, inandırıcılığına katkısı ve anlatıma dikkat çekmesi nedeniyle söz konusu anlatım öğelerine-işlevlerine, bazı sahnelerdeki kullanımlarından kaynaklanan ve anlatıma olumsuz etkisinin gözlemlendiğı durumlarda yer verilmiştir.

Stanislavski'nin "Sistem"inde ortaya koyduğı kuramın organik yapısı - öğelerin birbirini tamamlayarak iç içe geçmesi ve her bir öğe başladığında önceki öğenin bitmeyip sürüyor olması - benzer biçimde, sinema oyunculuğı çözümlemesinde de model ayrı ayrı aşamalar halinde değil, bir bütün olarak bakmayı gerekli kılmıştır. Buna göre, çözümleme sırasında elde edilen bulgular, hem çalışmanın kuramsal bölümdeki bilgilerle hem de sinema dili ve sinema oyunculuğı konusundaki bilgilerle bağlantı kurularak çözümlemede yorumlamalara dahil edilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde her filme bir alt bölüm olarak yer verilmiştir. Sırasıyla, önce her filmin özeti, belirlenen sahnelerin içeriğı ve sinemasal - görsel sunumu hakkında bilgi, sonra "Oyunculuğun Doğası" modeline göre sinemasal tanımı ve ardından kadın ve erkek yıldızın sinema oyunculuğı çözümlemesi metin içinde anlatılmıştır.

Çalışmada "Oyunculuğun Doğası" modeline göre sinema oyunculuğı çözümlenen dört kadın yıldız oyuncu; Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma

Girik, Filiz Akın ve bir erkek yıldız oyuncu Göksel Arsoy'un oyunculuk çözümlmelerine ilişkin değerlendirmeler şöyledir:

“Akasyalar Açarken” filminde Filiz Akın'ın Oyunculuğu

“Oyunculuğun Doğası” modeline göre, Filiz Akın'ın, *Akasyalar Açarken* filminde ilk tanışma – aşk / sevginin ilan edilişi sahnelerindeki sinema oyunculuğu çözümlemesine bakıldığında; bir sahne hariç diğer bütün sahnelerde fiziksel özgürlüğünü sağlayan, kas gergiliğinden kurtulduğu, duruşlarının amaçlı olduğu, jest – mimik kullanımı, ses tonu (seslendirme!) ve beden diline ilişkin tüm verilerin rahat anlaşılabilirliği; içten dışa bir nesne ile ilişkisi ve oyuna odaklanmasını gösteren kalabalıkta yalnızlık / özel an / dikkat odaklanması yapabildiği; oyunculuğun gerçekliğini sağlayan giysi, saç, yaş, takı ve aksesuarlarının yaşı-dönem-günün modasına uyumu ile kullandığı nesnelerin, durumun gereği olan hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliği, dolayısıyla rolünün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olduğu; “sihirli eğer” / güya / yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstererek rolünün verilmiş şartlarını göz önüne aldığı; zihin ve beden uyumunun gerçekleştiğine ilişkin kendisine ve seyirciye inanç verdiği; senaryo yazarının metinde belirtilmediği ifadeler ya da canlandırdığı karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceleri ifade etmede imgelem çalışması yapabildiği / alt- metni bulabildiği, böylece canlandırdığı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürebildiği; eylemlerinin anlam ve mantığını seyircinin anlayabileceği şekilde ve sahnede bir arada bulunduğu diğer oyun kişileriyle karşılıklı ilişkisini sözlü - sözsüz ya da bir nesne ile kendi kendisiyle doğrudan bir ilişki halinde olmayı sürdürerek duygu – düşünce paylaşımını gerçekleştirdiği gözlenmiştir.

Buna göre, Filiz Akın'ın filmin son sahnesi dışında, modeli oluşturan bilgiler bakımından oyunculuğun doğasına uygun bir sinema oyunculuğu sergilediği görülmüştür. Filmin son sahnesinde ise, duygusuzluk, belirsiz ifadeler ya da yapay denilebilecek ifadelerden kaynaklanan oyunculuğun doğasına uymayan bir oyunculuk gözlenmiştir. Bunun yanı sıra son sahnede, devamlılıkla ilgili saptamalar (saç, makyaj, hareket - oyuncu ve kamera hareketi - oyuncunun bakış yönü), bu sahnenin çekimlerinin sinemanın

doğasına uygun olarak farklı bir zamanda gerçekleştirilmiş olabileceğini göstermektedir. Buna bağlı olarak, hem oyunculuk bakımından bir önceki sahne ile bağlantılı duygunun devam ettirilememesi hem de sinemasal devamlılığın gerektiği gibi çözülemediği bir durum ortaya çıkmıştır.

Oyunculuk bakımından böyle bir duruma film boyunca rastlanılmadığı halde, filmin son sahnesinde devamlılıkla birlikte saptanan bu durumla ilgili olarak değerlendirme şöyledir: Söz konusu son sahne, kesintisiz tek bir plandır. Dolayısıyla sinemasal anlatım olarak bu sahnede oyunculuk kesintiye uğratılmadan tek planda çekilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, bu çekim planı oyuncunun oyununun kesilmeden performansını korumaya yönelik bir çekimdir. Sinema oyunculüğünün filmin yönetmeninin yaklaşımına doğrudan bağlı olduğunu vurgulayan Penney (2006: 20-21) de Strasberg "Metod"una göre verdiği sinema oyunculğu eğitiminde, bu tarz uzun planların, oyuncunun bütün vücudunu çerçevede tutan ve kameraya uzaklığı tiyatrodaki sahne kemerine denk bir uzaklıkta olduğunu tanımlamakta ve gerçekçi bir yönetmenin, oyununun kesilmeden yapılan uzun çekimleriyle oyuncu performanslarını korumaya yardım ettiğini belirtmektedir. Bütün bu saptamalara göre, bu sahnede oyunculara (Filiz Akın, Göksel Arsoy) gözlemlenen duyguyu yansıtamamalarına bağlı konsantrasyon eksikliğinin hem oyuncunun kendisine hem de oyuncu yönetiminden sorumlu olan filmin yönetmenine; sinemasal devamlılık sorunlarının ise, yönetmene ve devamlılık yazmanına bağlı olduğu düşünülmektedir. Her iki sorunun bir arada olması ise, filmin son sahnesinde aktarılması gereken duygunun oyunculuk ve sinema dili bakımından ifade edilememesine, dolayısıyla yansıtılamamasına neden olmuştur.

Sinema dilinde bir görüntü çerçevesi içinde yer alan nesneleri, oyuncular ve eylemleri, istenilen anlam, düşünce ve duyguyu yansıtacak şekilde seyirciye aktarmak yönetmenin başlıca amacı olmalıdır. Buna göre, sinemasal bir anlatımda bir çekimin üç amacı vardır: 1) Konuyu açık seçik göstermek, 2) Olumlu bir görüntü düzenlemesi elde etmek, 3) Dramatik etki yaratmak. Görsel düzenlemenin yapılması ise iki temel amaca hizmet etmelidir: 1) Seyircinin duygularını etkilemek, 2) Seyircinin dikkatini ilgi merkezine yöneltmek (Eyikan 1973: 148 ; Öngören, 1976: 24 ; Sarioğlu, 1976: 156-157). Bu bilgiler ışığında, filmin son sahnesinde genel çekim ile

başlayan ve uzun süre devam eden kesintisiz planda oyuncular kameraya yaklaşıp kadar ne olup bittiği tam olarak anlaşılamamış, önceki sahne ile bağlantılı olarak duygu seyirciye iletilememiştir. Duyguyu yakından görememek dramatik etkiyi sağlayamamıştır; kameraya yaklaştıklarında ise ifadelerindeki belirsizlik, saç, makyaj farklılığı, bakış yönündeki yanlışlık, oyuncunun yürüyüş temposundaki değişim ve kameranın geriye kaydırma hareketindeki tutukluk yüzünden olumlu bir görüntü düzenlemesi elde edilememiştir. Böylece aktarılması gereken duygu sağlanamamış, saptanan hatalar seyircinin dikkatini ilgi merkezine yöneltmesine engel olmuştur.

Filmin diğer sahnelerinde ise, oyunculuktan değil, sadece sinemasal anlatımdan kaynaklanan ve seyircinin dikkatini dağıtan devamlılık sorunları söz konusudur: Bunlar, aynı sahnenin birbiri ardına gelen çekimlerinde saç modelinde, dekor-mekan kullanımında belirgin değişiklikler, seslendirme (oyuncunun dudakları kımıldamakta, bir şeyler söylemekte, ancak ne dediği duyulmamakta) sorunları, giysi, saç ve makyajın bir arada gerçekçi - doğal devamlılık sağlamadığı durumlar (denizden çıktıkları bir çekimin devam eden yakın planlarında saçlar ve mayolar kuru, makyajlı bir yüz görünmektedir), aksesuar konumunda devamlılık hataları (aynı sahnenin genel çekiminde saat sol kolda iken hemen arkasından gelen yakın çekimde kolunda saat olmaması), sahnede konum uyumuna (oturma ve bakış yönü) dikkat etmemekten kaynaklanan kurgu hatalarıdır.

Sinema dilinin kurallarına uymamaktan doğan bu hatalar yüzünden kesintisizlik taşımayan bir filmin izlenmesi sırasında seyircinin kafası karışır, ilgisi öyküden kopar, canı sıkılıp sinirleri bozulur. Seyircinin dikkati ya da ilgisi bozulduğu zaman sinema diliyle yaratılan yanılsama da bozulur (Brown, 2006: 99; Macselli, 2002: 72). Böylece, duygusal etkilenme olamamakta, sinemasal bir anlatıda Aristoteles'ten bu yana değişmeyen, yükselen dramatik eğrinin sağlayacağı hoşlanma, arınma, rahatlama bu tür dikkat dağıtan unsurlar yüzünden engellenmiş olmaktadır.

Akasyalar Açarken filminde, genel olarak Filiz Akın'ın kendi oyunculuğundan bağımsız, ancak sinemasal anlatım öğeleri bakımından karşılaşılan devamlılığın sağlanması ve tekniğin kullanımına ilişkin sorunların oyunculuğun algılanmasını, anlaşılmasını olumsuz yönde etkilediği saptanmıştır

“Küçük Beyefendi” filminde Fatma Girik’in Oyunculuğu

Küçük Beyefendi filminde Fatma Girik’in sinema oyunculuğuna “Oyunculuğun Doğası” modeline göre bakıldığında; çözümlemede üçüncü sahne olarak belirtilen (Türkan’ın 20. yaş günü kutlaması) sahnede, Fatma Girik’in oyunculuğundan ve sinemasal anlatıma ilişkin sorunlardan kaynaklanan hataların sinema diliyle aktarılma biçiminde dolayısıyla, anlamın oluşturulamamasında hataların karşılıklı birbirine olumsuz etkisi gözlenmiştir.

Filmin diğer sahnelerinde gözlenmeyen ve oyunculuğun doğası bakımından sorunlu tek sahne olarak kabul edilen bu sahnede Fatma Girik’in oyunculuğu ile ilgili saptamalar şöyledir:

Fatma Girik, bu sahnede yer alan ikili planlarda oyunculuğun doğasına uygun bir oyunculuk sergilemiştir. Buna karşın, ikili planlara bağlanan tek görüntülendiği yakın çekimlerde oyunculuk performansının düştüğü gözlenmiştir. İkili planda karşısında bulunan rol arkadaşı Göksel Arsoy olmadan (bakış açısı, aydınlatma vb. değişikliklerin dikkat çekmesine bağlı olarak) gerçekleştirilen tek-yakın çekimlerinde ikili planlardaki heyecanı, mutluluğu aynı seviyede sürdüremediği dikkat çekmiştir. Daha çok psikolojik durumların anlatımında kullanılan yakın çekimlerin, izleyicinin odak noktasını kişinin yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyasına yönelttiğini belirten Akyürek (2004: 370) gibi, Foss (1994: 34) da yakın çekimin, dramatik ya da tematik olarak vazgeçilmez bir şey öne çıkarılmak istendiğinde özellikle vurgulayıcı bir çekim ölçeği olarak kullanıldığını anlatmaktadır. Bu bilgiler ışığında, yönetmenin yakın çekim tercihi yerinde ve doğru bir tercihtir. Ancak oyuncu açısından bakıldığında, yakın çekim ölçeğinin riskli bir durum yarattığı düşünülmektedir. Yakın çekim ölçeğinin oyuncuya inanılmaz bir güç vermenin yanı sıra, bu potansiyel enerjinin inanılmaz bir konsantrasyon talep ettiğini Michael Caine’in *Acting In Film: An Actors’ Take On Movie Making* kitabından aktaran Penney (2006: 21), kamera yakın plandayken oyuncu o anda iyi bir performans sergileyemediğinde oyuncunun en ufak bir eminsizliğini alıp büyüteceğine dikkat çekmektedir. Örneğin, oyuncunun sözlerini unutmasının sahnede telafisinin mümkün olabileceğini, ancak kameranın plansız bir tereddüte ihanet edeceğini belirtir. Böylece, yakın çekimin ayrıntıları yakalayan seçici özelliğine bağlı olarak duyguları çok iyi

göstermesi sinema oyunculuğunda hiçbir hatanın kabul edilemeyeceği gerçeğini ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, filmin çözümleme kapsamındaki diğer sahnelerinde tam performans gösterdiği halde bu sahnenin yakın çekimlerinde, Fatma Girik'in fiziksel olarak özgür olmaması, bedensel uyum ve duruşunun amaçlı görünmemesi, konsantrasyon ve inanç eksikliğine bağlı olarak imgelem yapamaması ve coşkusunu gösterememesi iki nedene bağlanarak açıklanabilir: Birincisi, bir filmin yapım sürecinde seyircinin mantıklı bir sırayla art arda izlediği her bir görüntünün tek tek çekilmesi, oyuncunun bir sıra içinde rolünü oynayamaması sinema dilinin doğası gereğidir ve bir sinema oyuncusu bunu bilerek oynamalıdır. İkincisi, bir sahnede art arda gelen çekimlerde devamlılık konusu önemlidir. Sinema dilinde devamlılığın sağlanması özen gösterilmesi gereken bir kuraldır.

Buna göre, sinema dilinin doğası gereği bir sahne parçalara bölünerek çekildiğinden, bir çekimde oyuncu oyununu sergilerken ikinci çekime geçmeden önce kamera durdurulur ve oyun kesintiye uğrar. Hemen ardından gelen ikinci çekimde oyunun sürekliliğinin bozulmaması için oyuncuya ve yönetmene büyük iş düşmektedir. Örneğin, diyaloglu süren bir sahnede ikili planda oyuncular oyunlarını ve diyaloglarını sürdürürken yönetmen çekimi durdurup, oyunculardan birinin yakın çekimine geçmek istediğinde, oyuncunun tekrar aynı duyguyu aynı şekilde, oyundaki sürekliliği bozmadan devam ettirebilmesi ve bunu da yönetmenin yoğun dikkatiyle denetlemesi gerekmektedir. Kaldı ki, arka arkaya gelen çekimler aynı sırayla çekilmeyebilir. Örneğin, çeşitli nedenlerden aynı sahnenin ikili planları çekildikten sonra bir oyuncunun tekli planları başka bir zaman diliminde de çekilebilir. Söz konusu bu sahnede Fatma Girik'in yakın çekimlerinde olduğu gibi, oyunculukta ve devamlılıkta (bu sahnede bakış açısı, aydınlatma, saç biçiminde saptanan) ortaya çıkan sorunlar, hem oyuncunun hem de yönetmenin dikkati ile giderilebilir. Sonuçta, bir filmde sinema oyunculuğu ve sinema diline ilişkin hem içerik hem de biçimsel sorunların varlığı, bir sahnenin tek bir çekiminde dikkat çekmesi durumunda, oyunculuğun kavranmasında bütün dikkatin dağılmasına neden olmaktadır.

Küçük Beyefendi filminde Fatma Girik'in, üçüncü sahnede yer alan yakın çekimlerde oyunculuğun doğasına uymayan ve sinemasal devamlılığa bağlı hatalardan oyunculuğunun gerçekliği bozulmaktadır. Ancak, film

boyunca diğ er sahnelerdeki oyunculuk ç özüml emesi modele uygun bulunmuştur.

“Kızgın Delikanlı” filminde Türkan Şoray’ın oyuncul uğ u

Türkan Şoray, *Kızgın Delikanlı* filminde avukat Sevil karakteriyle oyuncul uğ un doğ asına yer alan öğ elere göre; film boyunca, fiziksel olarak davranışlarında özgür, doğ al ve rahattır. Dikkat odaklanması sayesinde oynadığ ı tüm sahnelerde konsantrasyonu tamdır. Tek, ikili ya da diğ er oyuncularla görü ntü lendiğ i büt ün planlarda hem genel olarak sahnenin tümünde hem de özel olarak kendi rolünde zihinsel ve bedensel uyumu sağlamış görünmektedir. Gerçekleştirdiğ i eylemlerin anlam ve mantığ ının anlaşılır olması, yaptıklarının doğ ruluğ una inanarak sağ ladığ ı iç sel coş kusunu sayesinde. Buna bağı lı olarak başarılı imgelem iyle rolünün iç yaş amını hazırlamış, rolünün gerçekliğ ini bulup çıkarmış, dolayısıyla canlandırdığ ı karakteri yaş atabilmeyi sağlamış tır. Bu anlamda, Türkan Şoray’ın oyuncul uğ unda yaratıcı hayal gücünü iyi kullanarak canlandırdığ ı karakterinin doğ ru oluşturulmasının önemli bir yönünü alt - metinle sağ ladığ ı saptanmış tır. Duygu - düşünce paylaşımında ise, Türkan Şoray’ın, senaryonun içeriğ inin yanı sıra, kendi oyuncul uğ undan kaynaklanan yaratıcılığ ıyla elde ettiğ i başarısının büyük rolü olduğ u düşünölmektedir. Türkan Şoray’ın oyuncul uğ unda gerçekliğ i tamamlayan saç modeli (fazla kabarık, doğ al olmayan bir topuz), giysi (2. ve 3. sahnelerin ortamına uygun bulunmamış tır) ve makyajın abartılı olmasının dışında, modeli oluşturan diğ er öğ elere uygun bir oyunculuk sergilediğ i saptanmış tır.

Saç modeli, iki sahnede giysi sorunu, genel olarak makyajının abartılı olması ve seslendirmede kendisine ait olmayan bir ses kullanılmasına karş ın Türkan Şoray, oyuncul uğ un doğ asına uygun başarılı bir oyunculuk sergilemektedir. Özellikle yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratması, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olduğ unu göstermektedir. Bu konuda Monaco (2005: 384), Balazs’ın yakın çekime bağı lı geliştirdiğ i sinema kuramına atıf yaparak yakın çekimden “gizil güç” olarak söz eder ve filmin gerçek alanının “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiğ i anlam ve duyguların karş ılıklı etkileşiminin ustaca değ iştiğ i alan) olduğ unu anlatır. Buna göre

Türkan Şoray, yıldız oyuncu kimliğinin dışında, sahneye konsantrasyonu, imgelem gücü ve etkileyici yüz ifadesiyle “gizil gücü” yakalamıştır. Bu filmde asıl hikaye, Göksel Arsoy’un canlandığı Murat Çakmakçı karakteri üzerine odaklandığı halde, Türkan Şoray hem canlandığı avukat Sevil karakterine ait kişilik özellikleri (yasalardan yanadır ve yasalara karşı çıkanları da yola getirir, ulusal değerlere bağlıdır, dişiliğini korumayı bilen, modern ve ahlâkı sağlam bir kadındır) hem de kendi yıldız kişiliğine ait etkileyciliğiyle “ikonik bir var olma” sergiler. Bu yönüyle de filmde görsel bir egemenlik kurmaktadır. Yıldızın hiçbir zaman tamamen rolünün içinde olmadığını ifade eden Simon Watney (1985: 57) Screen dergisindeki bir makalesinde *“The Star System”* alt başlığı altında yıldız oyuncuyu üçlü bir düzeyde ele almaktadır; oyuncu olarak, kendi kişiliği ve parça bileşimi olarak bunların tümünün oyuncunun görüldüğü erkek veya kadın cinsiyeti aracılığıyla aktarıldıklarını ve yıldız sisteminin, oyuncuların kendi parçalarının anlamları üzerinde göreceli olarak bir dereceye kadar otonom kontrole sahip olmasına izin veren bir sistem olduğu bilgisini de ekler.

“Yıldızların Altında” filminde Hülya Koçyiğit’in oyunculuğu

Yıldızların Altında filminde Hülya Koçyiğit’in (Hülya adıyla canlandığı karakterle), çalışma kapsamında çözümlenen ilk tanışma ve sevgi / aşk ilanı sahnelerindeki oyunculuğunda bir tek sahne - 9. sahne - hariç, diğer bütün sahnelerde oyunculuğun doğasına uygun oyunculuk sergileyemediği sonucuna varılmıştır.

Hülya Koçyiğit’in “Oyunculuğun Doğası” modeline uygun bulunamayan oyunculuğunda temel olarak dikkat çeken saptamalar, canlandırılan karakterde modeli oluşturan öğelerin organik sürece uygun bir bütünlük içinde sergilenemediğini göstermiştir. Buna göre, çözümleme yapılan sahnelerde Hülya Koçyiğit’in, rolünün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlayamamasının nedeni rolünün gerçekliğine inancı ile doğrudan bağlantılıdır. Bunun için oyuncuya yol gösterecek olan tek şey, amacı olmalıdır. Oysa, Hülya Koçyiğit’in genel olarak eylemlerindeki abartının (kalıp vücut ve baş hareketleri, boş bakışları, düz – donuk yüz ifadesi ya da abartılı mimikler, büyük dudak hareketleri) canlandığı rol kişinin özelliklerini anlatmaktan çok, aktarılması gereken duyguların anlatımına zararlı etkisi olduğu görülmüştür. Özellikle duygu yoğunluğu olan ve tek görüntülediği

yakın planlarda tutuk-gergin olduğu; yüz ifadesini, eylemlerini ya abartılı ya da düz-donuk-ifadesiz aktardığı belirlenmiştir. Hatta bu planlarda aktarılan duygunun içeriğı yüz ifadesine yansımadağı için oyuncunun oyunculuğundan çok seslendirmenin duyguyu daha iyi aktardığı saptanmıştır. Yapay-yapmacık bir izlenime neden olan bu durum, Hülya Koçyiğit'in oyunculuğunun inandırıcılığını sağlamada bir engel olarak değerlendirilmektedir.

Hülya Koçyiğit rol arkadaşı Göksel Arsoy ile birlikte oynadığı ikili planlarda ise fiziksel olarak özgür, bedensel ve psikolojik dikkat gerginliği olmadan hayal gücünü kullanarak, içsel coşkusunu harekete geçirerek duygu-düşünce alışverişini daha iyi gerçekleştirebildiğı sonucuna varılmıştır. Karşısındaki oyuncunun (Göksel Arsoy) oyunculuğuna bağılı nedenlerle oyuna katılımının daha iyi olması ve bu performansın Hülya Koçyiğit'in oyunculuğı üzerinde de olumlu bir sonuca yol açtığı görülmüştür. Hülya Koçyiğit'in kendi duygularını ifadede genel olarak yüzeysel-yapay kalması, ancak aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşı ile beraber olduğı planlarda duygu-düşünce paylaşımı ve seslendirme sayesinde rolün içeriğinin daha iyi anlaşılması şöyle değerlendirilmektedir: Oyunun inanç ve imgelemeyle yaratılan hayali şartları, oyunu paylaşan oyun kişileri arasında kendiliğinden oluşan bir değişime, oyuncuların kendi eylemlerine, tepkilerine ve etkileşimlerine cevap vermek zorunda oldukları ikili bir ortam oluşturmaktadır. Bu durumda, Hülya Koçyiğit'in oyunculuğunda iki engelin varlığından söz edilebilir. Bunlardan birincisi, Hülya Koçyiğit'in oyundaki eylemlerinin samimi, doğal ve anlaşılır olması gerekmektedir. İkincisi, bir oyuncunun gerçekleştirdiğı eylem her ne kadar senaryolaştırılmış bir metinden çalışılsa da eylemin anlaşılır, inandırıcı ve doğal olmasını sağlayan başarı, eylemin kendisinde ve onu yapan oyuncuda aranmalıdır.

Buna göre, Stanislavski'nin de Strasberg'in de gerçek ve doğal oyunculuk ilkesinde odaklandıkları nokta; oyuncunun içsel durumunu sergilemesi ilgili olarak, etkin hafıza/coşku belleğı-duygusal bellek, imgelem-esin anı ya da sezgi gücü, özel an, yerine geçme gibi eylemin öğelerinden özellikle sinemaya uyarlanan kavramlar akla gelmektedir. Oyuncu rolünün gerçekliğini bulmada etkin hafızasını kullanarak duygusal belleğini duygularını hatırlaması için işe koşmalıdır. Hem kendisinin hem de canlandıracağı karakterin duygularını oluşturmali, canlandırabilmelidir. Bunun

için, öncelikle esinlenme anını yakalayabilmek, imgelem çalışması ve özel an çalışmaları büyük önem taşımaktadır.

Bu anlamda ön çalışmanın önemi ortaya çıkmaktadır. Oyuncunun bir film çalışması-çekimler başlamadan önce bilgilenmesi konusunda yaygın bir oyunculuk yönetimi görüşüne göre; bilgi olmadan doğaçlama gerçekleşemez, imgelem uyarılmaz. Örneğin O'Brien, sinema oyuncusunun çekimden önce bilgilenmesi, canlandıracağı karakteri düşünmesi gerektiğine inanmaktadır. Yaratıcılık için bu gereklidir. Tam çekim sırasında oyuncu herhangi bir şeyin anlamını kavrarsa, oyuncu engeli kendi eliyle yaratır, doğallık yok olur (Aktaran Büker, 1997: 31).

Sinema oyunculuğunda çok çeşitli oyuncu engelinden söz edilebilir. Bunlar oyuncunun kendisinden kaynaklanacağı gibi, oyuncu yönetiminden bir başka deyişle, yönetmenin filmini oluştururken istediklerini oyuncu aracılığıyla aktarmasında kendi görüşlerinden de kaynaklanabilir. *Yıldızların Altında* filminde, Hülya Koçyiğit'in oyunculuğundan kaynaklanan engellerin dışında, kendi karakteristik-kişilik özelliklerinden kaynaklandığı düşünülen bazı eylemlerinin (örneğin, yüz ifadesini kullanma biçimi ya da kullanamaması, bedensel hareketleri ve tümüyle beden dili gibi) de oyunculuğunun anlatımına zarar verdiği düşünülmektedir. Ayrıca, oyuncu yönetimine bağlı olarak, sinema dilinin kullanımından kaynaklanan sorunlar arasında; sözlü ve sözsüz tepkilerini aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşına bakmadan – başka yerlere bakarak - ifade etme ya da konuşması, bedensel duruş olarak yüzü kameraya, arkası rol arkadaşına dönük durma, seslendirme (sözcüklerinin içeriğinde ve ses tonunda yapay, yüzeysel anlamlar olması), abartılı giysiler (çok şık günlük giysiler), abartılı mekan (çok büyük, ne tür bir mekan olduğu tam anlaşılmayan süslü dekor ve aksesuarlarla donatılmış saray ya da şato gibi) ve mekana ilişkin seslendirme, ses efektlerinin olmaması (dış mekan sesleri yetersiz ya da yok), zaman bilgisinin gerektiği yerlerde (son sahne) net bir bilgiye yer verilmemesinin oyunculuğun yüzeysel, abartılı anlatımını pekiştirerek oyunculuğun doğasını, gerçekliğini ve inandırıcılığını olumsuz yönde etkilediği görülmüştür.

Hülya Koçyiğit'in "Oyunculuğun Doğası" modeline uygun olmayan oyunculuğundaki asıl sorun oyunculuğundan, rolünü organik bir süreç olarak

yaşayamaması ve yaşatamamasından kaynaklanmaktadır. Hülya Koçyiğit'in bu durumuna (deneyimsizlik ya da kişilik özelliklerine bağlı) karşın yönetmenin gerçekçi-doğal duygular yerine abartılı, hazır şablonlarla-kalıp oyunculuğu sürdürmesi, özellikle yüz yüze iletişimin gerekli olduğu yoğun duygusal planlarda bile rol arkadaşına tepkilerini, sözlerini arkası dönük ifade etmesi tamamen yönetmenin benimsediği bir tarz olarak değerlendirilebilir. Yönetmen, aktarmak istediği duygu ve düşünceleri istediği oyuncudan, istediği tarzda yansıtmayı sağlayabilir. Çünkü sinemada yönetmenin duygu ve düşüncelerini aktarmada en önemli anlatım ögesi oyuncudur.

Göksel Arsoy'un oyunculuğu

Bu tez çalışmasında, dört kadın yıldız oyuncuya erkek yıldız oyuncu olarak eşlik eden Göksel Arsoy'un değişik rollerde, değişik rol arkadaşları ile oynadığında oyunculuğunda bir değişiklik olup olmadığına bakıldığında çözümlemede elde edilen sonuçlar şöyledir:

Akasyalar Açarken filminde Göksel Arsoy, iki kız kardeşin (Lale ve Filiz) aşkı arasında kalmış, hayatına yapılan pek çok müdahaleden habersiz Yüksel adlı genç bir adamı canlandırmaktadır. Göksel Arsoy Yüksel rolünde, hastalığı sırasında desteğini aldığı ve görmeden aşık olduğu Lale; tedavisinden sonra karşısına çıkan ve gerçekten aşık olduğuna inandığı Filiz (Filiz Akın) ile ilişkilerinde, rolünün ortamına rahatça girebilen ve o ortamın bir parçası olabilen romantik, duygulu bir karakteri canlandırmaktadır.

Akasyalar Açarken filminde Göksel Arsoy'un bulunduğu ve çözümleme kapsamında olan sahnelerden sadece bir sahnede (son sahne), hem oyuncu konsantrasyonu ve oyuncu yönetiminden kaynaklanan yapay oyunculuk hem de sinema dili bakımından sahneyi olumsuz etkileyen bir anlatım söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, Göksel Arsoy *Akasyalar Açarken* filminde, filmin başından son sahnesine kadar (son sahne hariç) oyunculuğun doğasına uygun bir oyunculuk sergilemektedir.

Küçük Beyefendi filminde Göksel Arsoy, Göksel adında bir rol kişinin bebeklik döneminden itibaren başından geçenleri filmin son sahnesi olan mahkeme sahnesinde öğrenen sade, dürüst ve esprili genç bir adamı canlandırmaktadır. Bu film boyunca ve çözümlenen sahnelerdeki

oyunculuğunda, rolünün gerektirdiği yaşantıyı anlaşılır ve mantıklı ifade edebildiği görülmektedir. Özellikle Fatma Girik ile birlikte oynadığı ikili sahnelerde rol arkadaşı ile uyumlu, anlaşılır eylemleri sayesinde aralarında olup bitenler, yaşanan duygu ve coşkuları, paylaşımları rahat anlaşılmaktadır. Böylece Göksel Arsoy, *Küçük Beyefendi* filminde Göksel rolüyle sahip olduğu özelliklere uygun bir algılama sağlayarak rolünün yaşantısını oyunculuğun doğasına uygun sergilemiştir.

Kızgın Delikanlı filminde Göksel Arsoy, Murat Çakmakçı adlı zor bir karakteri canlandırmaktadır. Murat filmin başlarında sinirli, saldırgan, kin ve nefret duygularıyla dolu, önüne gelen herkese yumrukla karşılık veren ilginç bir karakterdir. Daha sonra avukat Sevil (Türkan Şoray) sayesinde kişiliğinde yumuşama olur ve zamanla kararlı, iradesine sahip, sözünde duran bir erkek olur. Göksel Arsoy, *Kızgın Delikanlı* filminde Murat karakterinin kişiliğindeki bu değişimi amacı belirli, baştan sona eylem çizgisine uygun tutarlı, mantıklı ve anlaşılır bir oyunculukla tüm eylemlerine yansıtmıştır. Türkan Şoray ile birlikte oynadıkları tüm sahnelerde duygu-düşünce paylaşımı sürekli ve tamdır.

Yıldızların Altında filminde ise Göksel Arsoy, Turgut adlı oldukça zor bir rol kişisini canlandırmaktadır. Göksel Arsoy Turgut karakteri altında film boyunca adeta üç ayrı insan kimliği sergilemektedir. Başlarda Leyla'nın baskısı altında bir hayatı olan mutsuz bir genç; sahte doktor kimliğiyle hırsızlık yapmak üzere köşkün varlıklı, hasta kızı Hülya'nın (Hülya Koçyiğit) doktoru ve sonra aşık olup evleneceği eş; daha sonra soygun gecesi kaza geçirerek hafızasını kaybeden hasta genç adam kişiliklerinde film boyunca zorlu bir rolü canlandırır. Filmde yaşadığı birbirinden farklı süreçlerde içinde bulunduğu çelişik duyguların yarattığı iç huzursuzluğunu değişik hız ve tartımlar ile, imgelem gücü ile başarılı bir biçimde anlatabilmektedir. Bu rolde Göksel Arsoy, özellikle yaşadığı iç çatışmalarını iletmediği iç devinimiyle, aslında nasıl bir içsel mücadele yaşadığını oyunculuğun doğasına uygun bir biçimde göstermektedir.

Göksel Arsoy'un Hülya Koçyiğit ile oynadığı *Yıldızların Altında* filmindeki oyunculuğunda seslendirmeden kaynaklanan yapaylığın oyunculuğun algılanmasında olumsuz etkisi olduğu saptanmıştır. Ancak,

özmlleme sırasında söz konusu filmde Turgut karakterine ait planlar ses kapatılarak izlendiğinde, yapay izlenimin Göksel Arsoy'un oyunculuğundan değil, seslendirmeden kaynaklandığı görülmüştür.

Buna göre Göksel Arsoy, kendi oyunculuğundan kaynaklanmayan ancak, sinemasal devamlılık (konum, aydınlatma, bakış açısı, ses vb.) ve senaryonun dramatik kuruluş sorunlarına bağlı nedenler dışında dört filmde de oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmayı başarmıştır. Göksel Arsoy, zengin, dinamik imgelem dünyası sayesinde, hem kendi iç dünyasını hem de canlandırdığı hayali karakterlerin hayatlarının görüntüsünü oluşturabilmiştir. Böylece, imgelem yaparak canlandırdığı karakteri yaşatmanın yanı sıra, aynı sahneyi paylaştığı diğer oyun kişisinin de (dört kadın yıldız için de geçerli) imgelemine canlı tutabildiğini göstermiştir. Bu şekilde rolünü yaşama gücünü artırarak duygularını coşturabilmeyi sağlamış, rol arkadaşı ile karşılıklı ilişkisinin mantığını anlaşılır kılabilmiş ve duygu – düşünce paylaşımını tam olarak sağlamıştır.

Sonuç olarak Göksel Arsoy, alışma kapsamında oyunculuk zmllemesi yapılan dört kadın yıldızın (Filiz Akın, Fatma Girik, Türkan şoray, Hülya Koçyiğit,) her biri ile birbirinden farklı dört karakteri, dört ayrı filmde de oyunculuğun doğasına uygun canlandırarak farklı rollerde farklı oyunculuklar sergileyebildiğini göstermiştir.

Dört filmin başında da ilk isim olarak kadın yıldızlardan önce erkek yıldız Göksel Arsoy'un adının çıkması dikkat çekmektedir. İlk isim olarak verilmesini tamamlayacak şekilde, filmlerin başında ilk görünen karakter de onun canlandırdığı karakterlerdir. Bilinen bir yargı ile sinemada seyircinin ilk gördüğü karakter kimse, devam eden karelerde anlatılacak hikaye onun hikayesidir. Bu konuyla ilgili olarak, Göksel Arsoy'un dört kadın yıldızdan önce ve 1960'lı yıllarda imgesi ("altın ocuk") olan tek erkek yıldız olarak tanınmış olması ve sinema oyunculuğunda 1960'lı yılların başında henüz dördü de başa yarışan kadın yıldız adaylarına göre daha deneyimli olmasının bu duruma gerekçe olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada zmlleme sonuçlarına göre, dört kadın - bir erkek yıldız oyuncunun ilk tanışma ve aşk / sevgi ilanı sahnelerindeki oyunculuklarında oyunculuğun doğasına uygun oyunculuk sergilemekle beraber, hem kendi

oyunculuklarından kaynaklanan, hem de sinemasal anlatıma bağlı sorunların zaman zaman oyunculukların gerçekliğini, inanırlığını ve anlaşılabilirliğini bozduğu görülmüştür. Yıldız oyuncuların kendi karakteristik-kişilik özelliklerinin yanı sıra, sinemada bir rolün gerektirdiği duyguyu kesintisiz sürdürebilmenin zorluğuna bağlı olarak, sinema oyunculduğunda bir rolün parçalara ayrılarak inşa edilmesinin oyunculuk yeteneği dışında, eğitim, ön çalışma ve sinema oyunculğu deneyimi gerektirdiği anlaşılmıştır.

Stanislavski Sistemi'nde, bir rolün sürekli bir varlığı olması, oyuncunun rolünü başından sonuna kadar yürütebileceği, bütün eylemlerini kapsayan kesintisiz bir eylem çizgisi elde etmesi gerektiği üzerinde durur. Aynı önem, sinema için de geçerlidir. Sinema filminde filme konu olan bir hikaye, tıpkı oyunculuk kuramında olduğu gibi kesintisiz, tutarlı, mantıklı bir görsel akışla verilmelidir. Çünkü bir filmi anlaşılır, gerçekçi kılan sinema dilinin öğeleriyle sağlanan kesintisiz mantıklı anlatımdır. Oyunculukta sağlanması gereken bu kural, sinemada aralarında oyunculğun da yer aldığı sinemanın anlatım öğelerinin bir arada kullanılmasıyla sağlanabilmektedir. Dolayısıyla, sinemada sağlanması gereken kesintisiz anlatım, sadece sinema oyuncusunun oyununa bağlı değil, bütün bir sinema dilinin öğelerinin toplamı sonucunda yönetmenin ortaya çıkaracağı kurguya bağlıdır. Sinema dilinin anlatım öğeleri arasında yönetmenin en önemli aracı, oyuncudur. Sinema oyunculğu ise sinema dilinin doğasından, sinema dilinin kullanılmasından büyük ölçüde etkilenir. Dolayısıyla sinema oyunculğunun aktarılma biçimi, oyunculğun anlamını etkilemektedir. Bu nedenle, çalışmada oyunculuk çözümlenmesi yapıldığı halde, oyunculuk filmde tamamen bağımsız algılanmamıştır. Filmin bütün bir bağlamına ilişkin yapım-yönetim unsurlarının birbirini anlatım bakımından tamamlaması ve oyunculğu etkilemesi nedeniyle incelenen sahnelerde, sinema diline ilişkin saptanan bilgilere yer verme gereği doğmuştur.

Sonuç olarak, bir oyuncunun sinema oyunculğundaki çalışması, Stanislavski'nin de oyunculuk kuramının özünü belirleyen organik, birlik içinde, kesintisiz eylem çizgisi gösteren bir karakter yaratmak üzere girdiği süreç olmalıdır. Sinema oyuncusunun hem kendi hazırlık çalışmasını hem de çekimler sırasında yönetmen ile olan çalışmalarını kapsayan bu süreçte, sergileyeceği düzgün, akıcı, anlaşılır ve gerçekçi bir kesintisizlik, filmin

başarısına sinemanın diğer bütün anlatım öğelerinden ayrı bir katkı sağlar. Bundan sonraki kesintisizliği sağlamak, artık yönetmenin işidir. Oyuncu için önemli olan, yorumladığı, ifade ettiği duyguların seyirci tarafından anlaşılır, okunabilir olmasıdır.

Oyunculuk, seyirciye ister belli bir uzaklıkta sahneden, ister sinema perdesinden aktarılsın, canlandırılması gereken karakterin yerine geçmeyi, “o, olmayı” gerekli kılmaktadır. Bunun için de, bir oyuncunun (hem tiyatro hem sinema oyuncusu) “-mış gibi” yapabilmeyi, bir duyguyu rahatlıkla üretebilmeyi öğrenmesi, bilmesi çok önemlidir. Bu da ancak, bir oyunculuk yöntemi ya da tekniği ile mümkün olabilir. Bir rolün canlı bir kişi olarak algılanmasını sağlayan, oyuncuya canlandıracağı karakteri derin analiz etme imkanı veren, oyuncunun kişiliği ile canlandıracağı karakterin her aşamasında organik bir uyumu gerektiren ve gerçekçi bir karakter yaratma yolu gösteren oyunculuk yöntemi ya da tekniği, Stanislavski’nin “Sistem” ya da Strabreg’in “Metot” adıyla sinemaya uyarladığı oyunculuk yöntemidir.

Yöntemde ifade edilen organik uyum, gerçekçi karakter yaratmak için gereken ilk koşuldur. Bu yöntem, bir rolün organik bağlamı ve birliği ile ilgili her şeyi, oyundaki tüm bileşenlerin organik uyumu ve iş birliği için de geçerlidir. Yöntem ayrıca, oyuncudan nesnel verili bir karakteri öznel olarak özümsemesini bekleyen vazgeçilmez bir çalışmayı ön koşul koyar. Sinema oyunculuğu söz konusu olduğunda ise bu yönteme iki noktadan bakılması gerekmektedir. Birincisi sinemadaki kesintisizlik, kurgunun mantığı ve filmin organik yapısına uygun bir oyunculuk; ikincisi ise, oyuncunun canlandıracağı karakteri tamamıyla baştan sona benimseyebilmesi, karakterle arasında kişisel bir bağ kurarak bu bağı somut duyumsayabilmesidir. Oyuncu, karakterinin tüm eylemlerini kendine mal etmelidir. Çünkü, seyircide gerçek etkisi yaratan organik, canlı bir karakterin oluşması için bu gereklidir. Oyuncunun canlandığı karakterle kendini bir hissetmediği ya da bir bağ kurmadığı durumlarda bile, seyircide karaktere ilişkin canlı, kesintisiz, gerçekçi izlenim uyandırılabilirse, işte o zaman bu sonuç gerçekçi oyunculuk yönteminin sonucudur. Oyuncunun gerçekçi yöntemle çalışması ile sinema diliyle nesnel gerçekliğin yansıtılması arasında bir koşutluk kurulacak olunursa, oyuncunun birbirinden bağımsız tek tek çekimlerinin filmin bütününden ayırmadan mantıklı, kesintisiz biçimde bir birlik halinde

birbirine eklenmesi sonucunda aynı gerçeklik kavranacaktır. Bu anlamda, Stanislavski'nin oyunculuk öğretisi sinema oyunculuğu için de gerçekçi, doğru ve geçerlidir.

Çalışmanın dayandığı Stanislavski'nin "Sistem" ya da Strabreg'in "Metot" adıyla sinemaya uyarladığı oyunculuk yöntemi esas alınarak yapılan Türk Sinemasında belli bir dönem sinema oyunculuğu çözümlemelerinde sergilenen oyunculuk, yapay, abartılı özellikler taşımakla beraber aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki oyunculuğun söz konusu yöntemin-oyunculuğun doğasının çok uzağında olmadığı görülmüştür. Kuşkusuz yöntem organik olmayı gerektirdiğinden bir eylemin gerçekliğini bozan bir tek unsur bile oyunculuğu gerçekçi oyunculuk anlayışından uzaklaştırır. Ancak, sinema oyunculuğunda oyunculuğun sürekli kesintiye uğratılarak çekimlerin gerçekleştirilmesi durumu, sinema oyunculuğunda çalışma ve üretme sürecini farklılaştırmaktadır. Filmin çeşitli nedenlerle sıraya bağlı kalmadan çekilmesi ya da oyuncudan can alıcı bir sahneyi daha önceki önemsiz bir sahneden önce çekmesi istenmesi, sinema oyuncusunda duygularını açmak ve kapamak için çok yüksek düzeyde konsantrasyon gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, çözümleme yapılan aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki oyunculuklarda: Bedensel duruşlarla dışsal olarak oyuncuların rolün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağlayarak kendilerini uygun duruma getirebildikleri; duruşlarının amaçlı olmasına bağlı olarak eylemlerini gerçekleştirmede hayal gücü kullanarak dikkat odaklanması yapabildikleri ya da konsantrasyonları sayesinde duygu ve düşüncelerini ifade edebildikleri gözlemlenmiştir.

Stanislavski'ye ve onun öğretilerine dayanan modele göre oyuncu, ancak bedensel olarak dışsal kişilendirmeye rolünün içsel yaşantısını seyirciye gösterebilir. Dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginlik ruhsal özgürlüğü sağlamada engelleyici olmayınca, rolün imgesini yaratmada yaratıcılık da devreye girmekte ve oyuncu canlandıracağı rol kişinin imgesine bilinçli olarak kendisini oturtmaktadır. Oyuncu bunu sağlayarak, rolün ortamına girmekte ve yaptığı bütün eylemlerin gerçekliğine inanmaktadır. Rolün gerçekliğine inanması ise coşkularını, duygularını harekete geçirmektedir. Bu duyumsama sinemada, zaman zaman yönetmen tarafından da oyuncuya sağlanabilir ya da oyuncudan beklediği derinliği,

ayrıntıları yönetmen ortaya çıkarabilir. Filmlerde çözümleme yapılan aşk/sevgi ilanı sahnelerinde en yoğun duyguların sergilenmesinde ikili yakın planlarda oyunculuğun doğasına uygun oyunculuk sergilendiği halde, tekli yakın planlardaki sorun, yakın çekim ölçeğinin oyuncunun duygusunu aktarmadaki anlatım gücünün amaca uygun kullanılamaması ile ilgilidir. Sinema dilinde etkili bir anlatım aracı olan yakın çekim ölçeğinin oyuncunun yüzündeki anlatımı, derinliği vurgulamak amacıyla tercih edilmesine karşın, sonucun amaca uygun olmaması, yönetmenin bu süreçteki işleviyle doğrudan ilgili olduğu düşünülmektedir.

Filmlerde, Stanislavski'nin oyunculuk anlayışına uygun biçimde oyuncuların sözlerini gereken duygu, düşünce ve imgelerle dolduramadığı görülmektedir. Çünkü, oyunculuğun doğasına uymayan, organik yapıyı bozan bu iş, yapay biçimde oyuncuları seslendiren başka sesler tarafından yapılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde oyunculuğun doğasına uymayan sahnelerde, karakteri doğru yaratmada oyuncunun her türlü verili durum ve koşullardan dekor ve nesnelerden oluşan canlı bir alt-metin/imelem ya da içsel görüntüler hazırlayarak gerekli duyguyu yaratması konusunda içsel görüntülerden oluşan bütünlüklü bir algı yaratılamamıştır. Bununla birlikte, hem oyunculuğun gerçekliği hem de oyuncunun yaratıcı doğası için gerekli olan bu durumun, bazı sahnelerde var olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle oyuncunun bir nesne ile ilişki kurduğu sahnelerde inandırıcı ve gerçekçi bir oyunculuk sergilendiği görülmüştür. Benzer biçimde, oyuncuların canlandırdıkları karakterin içsel görüntüsünü diyalog olmayan sahnelerde oyunculuğun doğasına uygun olarak daha iyi verebildikleri, dolayısıyla iç devinimlerini, duygularını gerektiği gibi yansıtabildikleri gözlenmiştir. Bu tür oyunculuğun sergilendiği sahnelerde ise, gerçekliği destekleyecek olan çevresel-doğal seslere, ses efektlerine ya hiç yer verilmemiş ya da çok yetersiz kullanıldığı saptanmıştır.

Yapılan çözümlemelerde elde edilen önemli bir saptama da, oyuncuların canlandırdıkları karaktere ait bir gerçeklik yansıması verememiş olmalarıdır. Çünkü, gerçekçi oyunculuk anlayışına uygun doğal çevre ya da karakterin yaşantısına ait çevresel düzenleme çok yetersiz, yüzeysel kalmıştır. Bir filmde seçilen mekanlar ya da yönetmenin yarattığı filmsel uzam, oyuncuyu inandırıcı olmaya zorlar. Böylece, sinema oyunculuğunun doğası

gereği oyuncular, bütünün bilgisinden yoksun bile olsalar, gerçekçi-doğal bir oyunculuk anlayışındaki psikolojik süreklilik, organik yapı bozulmaz.

Kadın yıldızlardan Hülya Koçyiğit'in oyuncululuğunda abartılı, kalıp jest ve mimiklerin oyuncululuğuna zarar verdiği, bu yüzden, aktarılması gereken duyguyu doğal aktaramadığı görülmüştür. Oyuncunun tüm ruhsal ve fiziksel doğası (zihni, duyguları, sezgisi, kasları, seslendirmedeki yapaylık vb.) sürece katılamamakta, kesintiye uğramaktadır. Yakın tek planlarla ikili planlar arasında oyuncululuğunda gözlenen belirgin farklar, canlandırdığı rolde kesintisiz bir hayat akışını yaratamadığını göstermiştir. Özellikle kendisine özgü (beklide kendisine doğal gelen) bazı davranışlar-eylemler, rolünün yapısını bozmakta ve tekdüze bir hale getirmektedir. Ürettiği eylemler, jest-mimikler vazgeçilmez ve anlaşılır eylemler değildir. Dolayısıyla bedeninin mantığı, duygularının mantığını gerçek-doğal bir biçimde yansıtamamaktadır. Benzer biçimde, Fatma Girik'in oyuncululuğunda, ikili bir planın tekli planlarında bozulan konsantrasyonu ise, sinema deneyimi ve oyuncu yönetimi yanı sıra, oyunculukta iç yaşantı - iç deneyim olmadan dış eylem olmayacağı bilgisiyle açıklanabilir. Türkan Şoray ve Filiz Akın ise, sevgi /aşk ilanı sahnelerinde yalnız değildirler. Her iki oyuncunun da Göksel Arsoy ile birlikte sürekli bir duygu-düşünce alış verişi içinde olduğu ikili yakın planlardaki görüntülerinde benzer sorun gözlenmemiştir. Dört kadın yıldızda da dikkat çeken, kabarık-peruklu saçlar, aşırı makyaj, bazı sahnelerde yaş ve konumlarına uymayan giysilerin de oyunculuklarında abartılı, yapay anlama yol açtığı sonucuna varılmıştır.

Sinemasal anlatımla ilgili olarak, çözümlemede incelenen filmlerin hepsinde sinemasal devamlılık (çekim ölçekleri, kameranın bakış açısı, aydınlatma, dekor-aksesuar-konum ve harekette devamlılık, ses vb.) sorunları önemli bir yer tutmaktadır. Saptanan bu bilgiler, Türk Sineması'nda sinema dilinin gerektirdiği anlatım biçiminin teknik ve estetik anlamda sinemanın doğasına uygun sürdürülemediğini ya da yerine getirilemediğini göstermektedir. Bununla bağlantılı olarak özellikle kadın yıldızların saç, giysi, makyajda devamlılık sorunlarının çok dikkat çekmesi ve oyuncululuğun anlaşılmasında kopukluğa neden olması Türk Sineması'nda o dönemde film yapım-yönetim sürecinde önemli bir sorumluluğu olan devamlılık yazmanlığı görevinin tam olarak yerine getirilemediğini de göstermektedir.

Filmlerde, dört kadın yıldız ve erkek yıldız başka sesler tarafından seslendirmiştir. Oyuncu seslendirmede sonradan kendi sesini kullansa bile oyunculukta seslendirme, başlı başına yapay bir unsurdur. Bir oyuncunun kendi sesini kullanmaması, oyuncululuğunda inandırıcılığın sağlanamamasındaki en önemli etkenlerden birisinin organik yapıdan koparılması anlamına gelmektedir. Bilindiği gibi, sözel eylem fiziksel eyleme bağlıdır ve tek başına kelimeler bir şey ifade etmezler. Çözümlemede, zaman zaman seslendirmenin başarılı yapıldığı durumlarda oyuncunun kendi ses tonu (Hülya Koçyiğit) sanılabilecek kadar duygunun çok iyi verildiği örnekler var olmakla beraber, seslendirmenin oyuncululuğun doğasına uygun oyunculukları (Göksel Arsoy) da bozduğu görülmüştür. Filmlerde çoğunlukla senkron kayması, eksik ifadeler - yarım ya da söylenen sözcükle uymayan seslendirmeler, mekana ilişkin çevresel-doğal seslerinin duyulmaması, ses efektlerinin gerektiği yerlerde sesin olmaması ve müzik kullanımı gibi ses ile ilgili saptamalar, çözümlenen filmlerde oyuncululuğun gerçekliğini, inandırıcılığını olumsuz yönde etkilemiş, var olan tutarlılığı ve akışı bozarak yapay bir izlenime neden olmuştur.

Bu filmlerde, Türk Sineması'nda söz konusu dönemde çekilen melodramlarda karakterlerin aynı sesler tarafından seslendirildikleri ve melodram türünün tipik özellikleri arasında bilinen romantik aşk şarkılarının film müziği olarak kullanıldığı görülmektedir. Filmlerin aşk / sevgi ilanı sahnelerine Türk Müziği'nin bilinen şarkıları (Besteler: Yesari Asım Arsoy *Yıldızların Altında*, *Akasyalar Açarken*, Beste: Ayhan Özışık "Nerdesin? Güzel gözlü meleğim") film müziği olarak fonda duyulmaktadır. Ayrıca, bu filmlerde, canlandırdıkları karakterlerin kendi adlarını alması (Filiz Akın'ın; Filiz, Hülya Koçyiğit'in; Hülya, Göksel Arsoy'un; Göksel adlı karakterleri canlandırmaları gibi) durumunu Erdoğan (1998: 162), yıldız metninin zaman zaman kendi üzerine katlanan (self-reflexivity) özerkliğiyle açıklamaktadır.

Filmlerde anlatılmak istenilen dramatik bir olay, oyuncuların canlandırdığı karakterler-tipler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu nedenle, senaryoda belirlenen verilmiş şartlar ve oyunculara verilen kişilik özellikleri (fiziksel, psikolojik ve toplumsal bakımdan) çelişkiye yol açmayacak bilgilerle ortaya konmalıdır. Çizilen bu karakterler de, kişiliklerini sergilerken anlatılan olayların dramatik yapısına uygun, mantıklı eylemlerde bulunarak dramatik

yapının gidişini olumlu verilerle sürdürebilmelidirler. Bu anlamda, seyircinin izlediği bir filmde anlatılan bir olayı öğrenmesi gereken yönleriyle ya da bir karakterin kişiliğine ilişkin önemli bilgilerle karakterlerin ve anlatılan olayların gerçekliğine, yeniden yaşarmışçasına ilgi duymasının sağlanması oldukça önemli bir dramaturgi kuralıdır. Çözümleme yapılan filmlerde, olayların aktarımı konusunda hem karakterlerin kişiliklerine ilişkin hem de konunun gelişimine ilişkin kopukluklar, özet anlatımlar, cevabı olmayan sorular, konuya ve karakterlere ilginin yüzeyde kalmasına sebep olmaktadır. Filmlerde anlatılan hikayenin dramatik anlamda gerçeği yaşamaya yönelik bir inandırıcılık sağlayamaması konusunda çözümlemede Gülüryüz'e dayanarak vurgulandığı gibi derinlik ve ayrıntı, bir fikrin gerçekleşmesinde ve ona muhatap olan izleyicide, kullanıcıda gerçeklik inancının oluşmasında vazgeçilmez iki koşuldur.

Bu açıdan bakıldığında iki boyutlu, yüzeysel, klişe tavır ve davranışlarla ortaya konulan bilinen anlam ve abartılı algılar, özet anlatılarla aktarılan olaylar, kısaca "Türk Sineması" deyişi, olarak bilinen melodram filmlerin en yoğun çekildiği dönemi – 60'lı yılları kapsamaktadır. Bu yargı, çalışmada yapılan oyunculuk çözümlemesinde yapılan saptamalarla bir kez daha doğrulanmıştır.

Oyunculuk çözümlemesi yapılan dört kadın yıldız oyuncunun oynadığı ve her birini farklı yönetmenin çektiği dört filmin de sevgi / aşk ilanı sahnelerindeki görsel düzenlemede dikkat çeken ortak bir anlatım biçimi bulunmaktadır. Karakterlerin ikili görüntülendikleri bu planlar, çoğunlukla cepheden-tam karşıdan iki karakterin de çerçevede rahatlıkla görüntüleneceği planlar olarak düzenlenmiş ya da konuşanın yüzü kameraya dönük, kameraya daha yakın-önde ve çerçevenin sağında arkada dinleyen diğer karaktere göre daha büyük bir alan kaplayacak şekilde düzenlenmiştir. Dolayısıyla, görüntü düzenlemesi bakımından çerçevenin içinde yer alan oyuncular, kameranin oyuncuları gördüğü bakış açısı esas alınarak konumlandırılmışlardır. Böylece, ikili bir planın devamında gelmesi beklenen tekli planların çekilmesinin getireceği yeni bir görsel düzenleme zahmetinden kaçınılmıştır. Sinemada dramatik bir olayın aktarılmasında özellikle anlatımın ilerlemesi, kesilen planlar ve onların mantıklı kurgusu ile sağlanabilir. Bu bakımdan, ikili bir konuşma planı tek bir çekimle görüntülenemez. Sinema dili

bakımından ikili bir planın devamında görülecek amorslu aç-karşı aç ya da her bir tekli plan, yeni bir görsel düzenlemeyi (ikili planı tamamlayacak konumda yeni aydınlatma, yeni bir bakış açısı, oyuncunun ve kameranın konumunun yeniden düzenlenmesi vb.) gerektirir. Bu da profesyonel bir yapımda; zaman, iş gücü, maliyet, organizasyon ve görüntü estetiği deneyimi demektir. Buna göre, çözümleme yapılan filmlerde sinema dilinin mantığına uymayan bu tarz bir görsel düzenleme kolaycı, basit, yüzeysel bir anlatımı ifade etmektedir. Üstelik, daha önce de ayrıntılı yer verildiği gibi, oyuncunun aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşına en yoğun duygularını aktarırken bile arkası dönük konuşması normal bir iletişim biçimi olmadığı gibi, oyunculukta duygu-düşünce paylaşımına da engel olmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, hem oyunculüğün ifade edilmesinde hem de sinema dilinin kullanımı bakımından gerçekçi bir anlatım biçimi kullanılmamıştır. Oysa sinemada bir sahnenin görsel düzenlemeyle en etkili şekilde tasarlanabilmesi için gerekli anlatım yolunu bulmak ve sahneyi filme organik olarak bağlamak esastır. Başka bir deyişle, sinemasal anlatım öğeleri bilinçli ve planlı kullanılmalıdır. Filmde gerçekliğinin sağlanmasında, görsel düzenlemenin, dengeli ve görsel bakımdan başarılı fotografik karelerin yer alması oldukça önemlidir. Profesyonel bir sinema filminde, sinemasal anlamın oluşmasında içerik ve biçimsel bakımdan gerçeğe uygunluğun sağlanması devamlılığa ilişkin kurgu ile mümkündür. Bu filmlerde tercih edilen bir tür ekonomik sunumuna yönelik bu tasarımların 1960'lı yıllarda melodram türünde çekilen filmlerin - yönetmenlerce belirlenen - kendi tasarrufu olduğu düşünülmektedir.

Sıralanan bütün bu saptamalar yöntemin önemli bir özelliğini hatırlatmaktadır. Yöntem, özü gereği oyuncudan karakterin canlı bir kişi olarak algılanacak şekilde rolünü-oyunun bütün aşamalarını birleştirmeyi sağlayacak bir çalışma talep eder. Bu da, rolüne tam anlamıyla girebilmesi için oyuncuya gerekli olan diğer rolleri de bileceği bir ekip çalışmasını gerektirir. Bu tür bir çalışma, oyuncuya canlandıracağı karakteri derinlemesine analiz etme imkanı vermenin yanı sıra, oyununda eylemlerini harekete geçirecek soyut düşüncelerin, rolünün-oyunun ana hedeflerinin bu ön çalışmalar sayesinde kendi somut eylemleri haline dönüşmesini sağlayacaktır. Böylece nesnel planlanmış bir karakterin tüm karmaşık yapısı

ile oyuncunun kendi kişiliği, bireyselliği, içinde yaşadığı toplumsal yapı ve kültürü arasındaki ilişkileri de kapsayan bu çalışmaları, oyuncunun rolüne tam anlamıyla hakim olmasını sağlayan bir süreç olarak görmek mümkün. Bu anlamda yönetime bir bütün olarak bakıldığında, oyuncunun katılımcı konumuna, analiz eden gözlemci konumunun da her zaman eşlik ettiği görülür.

Oysa, bu çalışmanın konu aldığı Türk Sineması'nda 60'lı yıllarda yıldız oyuncu odaklı melodram filmlerin sadece birkaç günde çekildiği, hatta bir sonraki sahnenin sette çekim sırasında yazılabildiği dönem - yönetmenlerin oyuncu yönetimi anlayışı, yazılan senaryoların dramatik yapısı, teknik yetersizlikler, halkın ve sinema şirketlerinin, yapımcıların ticari beklentileri - göz önüne alındığında, oyuncuların oyunculuklarından çok, kısa zamanda özet hikayelerle, sinemasal kaygılara girmeden gerçekleştirilen filmlerdeki oyunculuk anlayışı da daha iyi anlaşılabilir. O dönemde çekilen bu filmlerde yaygın melodram öykülerinin dramatik yapısındaki kopukluklar; karakterlerin kişileştirilmesine ilişkin bilgilerin kopukluğu, zaman ve mekan bilgilerinin yetersiz oluşu, dolayısıyla oyuncunun verili durumlara göre "yerine koyma" ya da "sihirli eğer" ile rolüne ilişkin üstün amacını- alt birimlerdeki amaçlarını belirleyebilmesi ve bunun gerçekliğine inanarak imgelem yapabilmesi, rolüne ve sahneye konsantrasyon sağlayabilmesi, duygusal - coşku belleğini harekete geçirebilmesi vb. oyunculunun gerçekliğini ve inanırlığını sağlayacak öğeleri hayata geçirme imkanı vermemiştir. Oyuncunun belki senaryoyu bile tam olarak okuyup, canlandıracağı karakteri iyice inceleyemeden film setine geline bir oyunculuk anlayışında, değil rol arkadaşının ya da aynı sahneyi paylaştığı diğer kişilerin rolünü bilebilmek, kendi rolüne ilişkin ayrıntıları bile önceden bilme ve rolünü yaşamaya hazırlanma fırsatı olmaması; üstelik dönem olarak yıldız sinemasına odaklı bir oyunculuk anlayışının baskın olmasının söz konusu dönemde ön çalışma ve ekip çalışmasını engellemiş olduğu düşünülmektedir.

Oyunculuk çözümlemesi yapılan filmlerde de görüldüğü gibi, bu dönemde Türk Sineması'nda 'yıldız sistemi'ni destekleyen yüksek ticari koşulların yanı sıra, yıldız sisteminin oyuncular arası yakın iletişimi engelleyen yapısı, yıldız oyuncuların öne çıkmasını sağlamıştır. Bu durum ise oyunculukta ekip çalışmasını savunan Stanislavski'nin "Sistem" oyuncululuğu yöntemi ile tamamen zıt bir anlayıştır. Penka'nın da (1994: 18) ifadesiyle;

“Onun sisteminde önemli olan “yıldız” yetiştirmek değil, bir çok görüşü canlandırmaktır.” Stanislavski (1981: 281) kendisi de yıldız oyunculuğu kabul etmediğini *Bir Karakter Yaratmak* kitabında açıkça ifade ederek, gerçekçi oyunculuk anlayışının temelini, birlikte oynamayı gerektiren ortaklaşa yaratıcı çabanın oluşturduğunu vurgular.

Böylece, seçilen filmlerde belirlenen sahnelerdeki oyunculuk çözümlemesi ile Türk Sineması’nda yapay, abartılı oyunculuk anlayışının sadece oyunculuktan değil, senaryoda dramatik yapının sağlam kurulmaması, seslendirme ve 1960 - 1970 yılları arasında melodram türde filmlerde yıldız sisteminin etkisi ve yönetmenlerin benimsediği sinema dilinin kullanım biçimiyle de doğrudan bir bağı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Buna göre, sanat yapıtlarının söyleyecekleri şeyleri imgeler, benzetmeler, temsiller aracılığıyla bir dolayım ilişkisi kurarak söyleme yolunu seçtiklerini, bu yolla hayat ve sanat arasında bir ilişki kurduklarını ifade eden Kahraman’ın (2003: 60) belirttiği gibi, özellikle sinema sanatının toplumsal düzeyde paylaşılan yapısı, bu sanat aracılığıyla sunulan temsillerin de yaygın bir kitle iletişim aracı olan sinemada yer almasıyla toplum üzerinde etkili olma ve benimsetilmesi bakımından 60’lı yılların siyasal, ekonomik ve değişen toplumsal yapısı göz önüne alındığında, Türk Sineması’nın en çok üretimde olduğu ve halka ulaşan en etkili araç olmasının içerik ve biçimsel yapısının belirlenmesine etken olduğu söylenebilir.

1960 - 1970 yılları arasında yıldız oyuncularla çekilen melodramlardaki oyunculuk anlayışı, sonraki dönemlere bir oyunculuk anlayışı mirası bırakması ve televizyon kanallarında - hala onaylandığının bir göstergesi gibi - sıklıkla yayınlanıyor ve izleniyor olmaları nedeniyle bu tez çalışmasında, bu filmlerdeki oyunculukların bir oyunculuk kuramıyla yöntemsel olarak çözümlemesini gerektirmiştir.

Bu çalışmanın amaçları doğrultusunda, bir oyunculuk kuramı ile sinema oyunculuğu çözümlenmeye çalışılmıştır. Seçilen filmlerde dört kadın – bir erkek yıldızın belirlenen sahnelerdeki oyunculuklarının çözümlemelerinden elde edilen sonuçlar; Stanislavski’nin Sistem oyunculuğu yöntemini oluşturan eylemin öğeleri ve Strasberg’in bu öğelerden sadece üçü üzerine yoğunlaşarak sinemaya da uyarladığı yöntemin savunduğu

oyunculuk anlayışının, Türk Sineması'nda bir dönem yıldız oyuncularla çekilen melodram filmlerde yer aldığını ortaya koymuştur. Türk Sineması'ndan seçilen filmlerdeki oyunculığa ilk kez uygulanan Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Method" oyunculğu yöntemlerine dayanan bir model ile yapılan çözümlemeler, bir oyunculuk kuramı esas alınarak sinema oyunculğunun çözümlenebileceğini göstermiştir. Aynı zamanda, söz konusu oyunculuk kuramının benimsediğı doğal-gerçekçi oyunculuk anlayışının sinema oyunculğu için de geçerli olabileceğı ortaya konmuştur.

Bütün bunlar aynı zamanda, Stanislavki'nin "Sistem" ya da Strasber'in "Metot" oyunculğu yöntemi ve bu yönteme dayanarak üretilen "Oyunculğun Doğası" modelinin temel oyunculuk anlayışı olan savlarla, sinema oyunculğundan beklenenler arasındaki sıkı bağı da kanıtlamaktadır.

Bu çalışma, bir oyunculuk kuramının pratikte sinema oyunculğu üzerinde denenmesini ve pratiğin de kuramla genelleştirilebileceğı gerçeğini yapılan çözümleme ve elde edilen sonuçlarla ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, oyunculğun, izlendiğı sırada insanı temsil ettiğı evrene götüren ve canlandırılan rol kişisiyle özdeşleşme sağlarken aslında bir rolü oluşturmaya, kurmaya, yaşamaya ilişkin karmaşık ve zor bir süreç olduğunu; oyunculuk yöntemiyle yapılan çözümlemede yöntemin bir bütün olarak oyuncunun tekniğine katkıda bulunabileceğini; elde edilen bilgilerle sinema oyuncusunun gerçekçi bir karakter yaratmak için doğru, samimi, doğal olmasını ve canlandıracağı karaktere her yönüyle hakim olabilmesi için geniş bir hazırlık yapması gerektirdiğini; bir oyunculuk anlayışının nitelikleri üzerinde ayrıntılı düşünme ve oyunculuk konusuna bir bütün olarak bakmanın önemini göstermiştir.

Tarihsel süreçte oyunculuk sanatına ilişkin yaklaşımlardan yararlanarak ve bir oyunculuk kuramının yöntemsel yapısını ortaya koyarak sorun temelli bir yaklaşıma odaklanan bu çalışmanın amaçlarını belirleyen soruların cevaplarına ulaşılmış ve çalışmanın varsayımları doğrulanmıştır. Ancak bu çalışmada, dört kadın oyuncunun da aynı yıllarda yıldız aday olmaları ve melodram filmlerdeki oyunculukları dönem kaygısı nedeniyle belirleyici olmuştur. Bu çalışmada yapılan oyunculuk çözümlemelerinin yine

dört kadın yıldız oyuncunun Türk Sineması'nda dönemsel olarak gelişme – sinemadaki teknik gelişmeler, yönetmenlerin sinema dilini kullanma anlayışlarındaki değişim, sesli film çekimlerinin yapılmaya başlaması, oyunculuk anlayışındaki gelişmeler - gösteren 1980 sonrasında çekilen filmlerdeki oyunculuklarına bakılarak yıldız sisteminin bitmesi, dört kadın oyuncunun da değişim ve gelişim gösteren oyunculuklarının çözümlenmelerinin yapılacağı yeni çalışmaların bu çalışmayı tamamlayıcı nitelikte olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün
1994 *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- ADANIR, Oğuz
1996 "Gerçeklerden Kaçamayız", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- AKYÜREK, Feridun
2004 *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*, İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Ana Britanica,
1990 İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş., 15. Baskı, sayı: 1., 3., 8., 17., 18., 20., 22.
- ARCHER, William
1954 *Rhetorics*, İng. Çev. W.Rhys Roberts, New York: Modern Library.
1957 "A Study in the Pshchology of Acting", *Mask or Faces?*, New York.
- ARIJON, Daniel
1993 *Film Dilinin Grameri 1. cilt*, Ed. Yalçın Demir, Çev. Yalçın Demir ve başk. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ARISTOTELES
2001 *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ATKINS, J. W. H.
1952 *Literary Criticism in Antiquity*, London: Methuen an C. Ltd.
- BARR, Tony.
1986 *Acting for the Camera: Revised Edition*, Harpercollins: Harper Paperbacks.
- BARTON, Robert
1989 *Acting: Onstage and Off*, Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc., The Dryden Pres.
- BAZIN, Andre
1995 *Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

- BENEDETTI, Robert
 1976 *Seeming, Being and Becoming, Drama Book Specialist*, New York.
 1981 *The Actor at Work, Englewood Cliffs, Prentice Hall*, New Jersey.
- BERMAN, Marshall
 1994 Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BLUNT, Jerry
 1966 *The Composite Art of Acting*, New York: The Macmillan Company.
- BOBKER, Lee R.
 1974 *Elements of Film*, Lakewood: Great Buy Books.
- BOUCICAULT, Dion ve başk.
 1916 *The Art of Acting*, New York: Dramatic Museum of Columbia Universty.
- BROWN, Blain
 2006 *Sinematografi – Kuram ve Uygulama*, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul: Hil Yayınları.
- BRUFORD, W. H.
 1950 *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London.
- BURNS, George
 "Method Acting for Actors, Directors and Everybody Else",
<http://act.vtheatre.net/method.html>, (04.09.2006).
- BÜKER, Seçil
 1985 *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Milliyet Yayınları.
 1989 *Film ve Gerçek*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Teknolojisi Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi No: 020.
 1997 "Antonioni, Gerçeklik ve Oyuncular", *Avrupalı Yönetmenler*, Ankara: Kitle Yayınları.
 2003a "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor", *Kültür Fragmanları/Türkiye'de Gündelik Hayat*, Haz. Deniz Kandiyoti-Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları.
 2003b "Düşman İzmir'de Denize Dökülür", Der. Ali Karadoğan, Ankara: Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı.
- BÜKER, Seçil ve C. ULUYAĞCI
 1993 *Yeşilçam'da Bir Sultan*, İstanbul: Afa Sinema Yayınları.

- CARLSON, Marla
2000 "Acting and Answerability", David Krasner(Ed.), *Method Acting Reconsidered*, New York: St. Martin's Pres.
- CARNICKE, Sharon M.
1998 *Stanislavsky in Focus*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- CASSIER, Ernst
1955 *The Philosophy of Enlightenment*, İng.çev. Fritz C. A. Koell-J. P. Pettegrove, New York.
- CHAIKIN, Joseph
1972 *The Presence of the Actor*, Atheneum, New York.
- CİCERO
(İ.Ö. 106-42) *De Oratore*, İngilizce'ye çev.: E.W.Sutton (1948), Cambridge: Loeb Classical Library.
- CLARK, Barrett H.
1957 *European Theories of the Drama*, New York.
1965 *European Theories of The Drama*, New York: lownn Publishing.
- CLURMAN, Harold
1958 "The Famous Method" *Lies Like Truth*, New York: MacMillan Co.
1964 "There's a Method in British Acting", New York Times Magazine, New York: January.
- COLE, David
1975 *The Theatrical Event*, Middletown, CT: Wesleyan University Pres.
- COLE, Toby (ed.)
1947 *Acting: A Handbook of the Stanislavski Method*, New York.
- COOPER, Lane
1913 *Aristotle on the Art of Poetry*, New York.
1932 *The Rhetoric of Aristotle*, New York.
- CRYSTAL, Garry
2007 "What is Method Acting?", <http://www.wisegeek.com/what-is-method-acting.htm>, (05.09. 2006).
- ÇAMURDAN, Esen
1996 *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

DEVELİOĞLU, Ferit

1980 Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara: Doğu Matbaası.

DIDEROT, Denis

1994 *Selected Writings On Art And Literature*, İng. Çev. Geoffrey Bremmer, London: Penguin Classics,

1996 *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Dünya Klasikleri Kültür Dizisi:2.

1997 *Felsefe Konuşmaları*, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Sosyal Yayınları Dünya Klasikleri Kültür Dizisi.

DMYTRYK, Edward ve Jean PORTER

1995 *Sinemada Oyunculuk*, İstanbul: AFA Sinema Yayınları.

DOWNER, Alan

1943 "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth Century Acting", *Pub.Modern Language Ass*, LXVIII.

DOOLITTLE, James

1949 "Criticism as Creation in the Work of Diderot", Yale French Studies, Spring-Summer.

DUMESNIL, Marie-Francoise.

1957 "A Reply To Clairon", *Actors On Acting*, Ed. Toby Cole, Helen K. Chinoy, New York: Clown Publishers.

EBERT, Gerhard.

1994 "Kuram ve Yöntem Üstüne", WALHER, Cristof ve başk., *Oyunculuk El Kitabı*, Çev. Leyla SERDAROĞLU, İstanbul: MitosBoyut Yayınları.

ECO, Umberto

1996 *Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.

ELSE, Gerald F.

1945 *The Case of the Third Actor*, Trans American Philosophical Association, LXXVII.

ERDOĞAN, Nezih

1993 *Seyirci ve Sinema*, Ankara: Med – Campus Proje 126 Yayınları: 2.

1998 "Yeşilçam'da Beden ve Mekanını Eklemlenmesi Üzerine Notlar", Ankara: Doğu - Batı Dergisi, Sayı: 2.

ESSLIN, Martin

1991 *TV Beyaz Camın Arkası*, Çev. Murat Çiftkaya, İstanbul: Pınar Yayınları.

1996 *Dram Sanatının Alanı*, Çev. Özdemir İnce, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

EYİKAN, Ayhan

1973 *Film Yapımı – Yönetimi – Tekniği* Ankara: Ogun Matbaası.

EYUBOĞLU, İ. Zeki.

1988 “Birkaç Söz”, *Tragedyanın Doğuşu*, İstanbul: Say Yayınları.

FALCONIERI, John F.

1954 “The Commedia dell’Arte, the Actor’s Theatre”, *Theatre Annual*.

FLICKENGER, Roy C.

1918 *The Greek Tragedy and its Drama*, Chicago.

FOSS, Bob

1994 *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Çev. Mustafa Gerçeker, Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.

FRANK, Tenney

1956 *Life and Literature in the Roman Republic*, Berkeley and Los Angeles.

GILBERT, Ron (Actors Studio Üyesi)

2006 “Method An Actor’s Journey”, <http://methodfest.com/04pages/industry/gilbert.htm>, (05. 09. 2006).

GILDER, Rosamund

1931 *Enter The Actress...*, London.

GLEDHILL, Christine

1991 “Sign of Melodrama”, Ed. C. Gledhill, *Stardoom: Industry of Desire*, London and New York: Routledge.

GOMBRICH, E. H.

2002 *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran İstanbul: Remzi Kitabevi.

GORDON, Mel

1987 *The Stanislavsky Technique*, New York: Applause.

GORDON, Marc.

2000 “Salvaging Strasberg at the Fin Siecle”, *Method Acting Reconsidered*, Ed. David Krasner, New York: St. Martin’s Pres.

GÜLERYÜZ, Kezban

1996 "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayımcılık.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

1977 *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAGEN, Uta

1991 *A Challenge For The Actor*, New York: Scribner and Macmillian Library Reference USA, Inc.

HEIDEGGER, Martin,

1980 *Holzwege*, Frankfurt.

HETHMON, H. Robert

1991 *Strasberg at The Actors Studio*, New York: Theater Communications Group Inc.

HIRCSH, Foster

1984 *A Method to Their Madness: A History of the Actors Studio*, New York : Norton.

HUGHES, Leo

1944 "The Actor's Epitome", *Review of English Studies*, XX.

HUIZINGA, Johan

1995 *Homo Ludens*, Çev. M. Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAHRAMAN, Bülent

2003 *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

KARABOĞA, Kerem

2005 *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

KILIÇ, Levend

2003 *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkilâp Yayınları.

KINAY, Cahit

1993 *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

KİTTO, H.O.F.

1956 *Greek Tragedy*, New York.

KJERBÜHL- PETERSEN, L.

1935 *Psychology of Acting*, İng.çev. Sarah T. Barrows, Boston.

- KRACAUER, Siegfried
1997 *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Pres.
- KRASNER, David (Ed.)
2000 *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, New York: St. Martin's Pres.
- LOTMAN, Yuriy M.
1999 *Sinema Estetiğinin Sorunları*, Çev. Oğuz Özügöl, Ankara: Öteki Yayınevi.
- MAGARSHACK, David
1950 *Stanislavsky on the Art of the Life*, London.
1951 *Stanislavsky, a Life*, New York.
- MASCELLI, V. Joseph
2002 *Sinemanın 5 Temel Öğesi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- MAROWITZ, Charles
1978a "Secker& Warburg", *The Act of Being*, London.
1978b *The Act of Being*, London: Secker& Warburg.
- MCDOWELL, John H.
1942 "Some Pictural Aspects of Early Commedia dell'Arte Acting", *Studies in Philology*, XXXIX.
- MILLER, William
1993 *Senaryo Yazımı*, Çev.: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- MILLS, Michael
1998 "The Actors Studio – A Look At The Stanislavski Method", <http://www.moderntimes.com/palace/method.htm>, (05.09.2006).
- MONACO, James
2005 *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- MOORE, Sonia
1984 *The Stanislavski System-The Professional Training of an Actor*, New York: Penguin Boks.
- MORRIS, Eric - Joan HOTCKIS
1998 *Rol Yapmayın Lütfen*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- NAREMORE, James
1990 *Acting in the Cinema*, Berkeley: University of California Pres.
- NICOLL, Allardyce
1931 *Mask, Mimes and Miracles*, New York.
- NIETZSCHE, Friedrich.
2002 *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İ. Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- NUTKU, Özdemir
1963 *Modern Tiyatro Akımları*, Ankara: Dost Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi.
1977 *Meddahlık ve Meddahlık Hikayeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
1985 *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
1998 *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
1995 *Oyunculuk Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali
1976 *Televizyon – Film Yapım Yöntemleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- ÖZGÜ, Melahat
1981 *Antik Yunan Tiyatro Kuramları* (Basılmamış Ders Notları), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat
1997 *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ÖZÖN, Nijat
2000 *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- PAVIS, Partice
1996 *Gösterimlerin Çözümlemesi/Tiyatro- Dans- Mim- Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- PENKA, Rudolf,
1994 “Stanislavski ve Brecht ile Çalışma Deneyimleri”, WALHER, Cristof ve başk., *Oyunculuk El Kitabı*, Çev. Leyla SERDAROĞLU, İstanbul: MitosBoyut Yayınları.
- PENNEY, Carol (Yale-New Haven Teachers Institute)
1995 “Teaching Acting Technique and Building a Character Through Cinema”, <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1995/2/95.02.09.x.html> (03. 07. 2006)

PLATON (EFLATUN)

- 1943 *Phaidros*, Çev. M. Akverdi, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
 1973 *Yunan Klasikleri*, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
 1974 *Sokrates'in Savunması*, *Yunan Klasikleri*, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
 1989 *Ion*, Çev. İhsan Bozkurt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
 2001 *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
 2006 *Şölen*, Çev. Cüneyt Çetinkaya, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar Dizisi.

PUDOVKİN, Vsevolod İ.

- 1949 *Film Technique and Film Acting*, New York.
 2004 *Sinemada Oyuncu*, Çev. Oğuz Özügöl, İstanbul: Pencere Yayınları.

QUANTILLIAN

- İ.S.90 *Institutio Oratoria*, 4 cilt, İngilizce'ye çev.: H.E. Butler (1921-1922), Cambridge: Loeb Classical Library.

REYNOLDS, R.Elizabeth

- 2002 *Bir Aktör Hazırlanıyor* (Çevirenin Önsözü), Çev.: Suat Taşer, İstanbul: Papirus Yayınları.

RUSSEL, Michael

- 2006a "Acting - Techniques in the 20th Century", http://ezinearticles.com/?Acting---Techniques-in-the-20thCentury&id=216907, (05. 09. 2006).
 2006b "Acting - Method Acting", <http://ezinearticles.com/?Acting-Method-Acting&id=135172>, (05. 09. 2006).

Sanat Tarihi Ansiklopedisi

- 1991 İstanbul: Görsel Yayınlar, Cilt: 3.

SAINTSBURY. George

- 1949 *A History of Criticism*, William Blackwood and Sons, London.

SALTZ, David Z.

- 2000 "The Reality of Doing", Method Acting Reconsidered, Ed. David Krasner, New York: St. Martin's Pres.

SARIOĞLU, Güner

- 1976 *Televizyon Program Yapım ve Yönetimi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

SAYIN, Zeynep

2003 *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

SCHIFFMAN, Jean

2005 "Acting Schools and Coaches: Know Your Gods",
http://www.jewishtheatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=1440, (05. 09. 2006).

SENNETT, Richard

1996 *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SIEGEL, Lee

2004 "Lights, Camera, Action A post-Oscars reflection on the State of American Acting", <http://www.slate.com/id/2096421/>, (05.09.2006).

SIMONSON, Lee

1963 *The Stage is Set*, New York.

SMITH, Terry D.

2000 "Method(ical) Hybridity: Stanislavsky Meets Suzuki: An Interview with Steve Pearson and Robyn Hunt", *Method Acting Reconsidered*, Ed. David Krasner New York: St. Martin's Press.

SMITH, Wendy

1990 *Real Life Drama: The Group Theatre and America*, New York: Alfred A. Knopf.

STANISLAVSKI, K. S.

1981 *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yayınları.

1994 *Oyuncunun El Kitabı*, Çev. Gürkal Aylan, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

1992 *Sanat Yaşamım*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Can Yayınları.

1999 *Bir Rol Yaratmak*, Çev. Çiğdem Genç ve başk. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

2002 *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirus Yayınları.

STEPHENSON, Ralph – DEBRIX, Jean R.

1971 *The Cinema As Art*, England Penguin Books Ltd.

STRASBERG, Lee

1957 "An Introduction to Diderot", *Paradox of Acting*, İng. Çev. W. H. Pollack, New York: Hill & Wang Inc.

TANSUĞ, Sezer

1988 *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TARKOVSKI, Andrey

1992 "Sinema Oyuncusu Üzerine", *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsun Akad, İstanbul Afa Yayınları.

THOMPSON, JOHN O.

1985 "Beyond Communitation-a Reconsideration of Screen Acting", *SCREEN-Acting*, Volume 26, Number 5, September-October, London: Published by the Society for Education Film and Television Ltd.

TOPORKOV, Vasily

1998 *Stanislavski in Rehersal*, New York.

TOWNSEND, Dabney

2002 *Estetiğe Giriş*, Çev. Sabri Büyükdüvenci, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

TUNALI, İsmail

2004 *Greek Estetik'i – Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

WALHER, Cristof ve başk.

1994 "Stanislavski ve Brecht ile Çalışma Deneyimleri", PENKA, Rudolf, *Oyunculuk El Kitabı*, Çev. Leyla SERDAROĞLU, İstanbul: MitosBoyut Yayınları.

WASSERMAN, Earl R.

1947 "The Sympathetic Imagination in the Eighteenth Century Acting", *Journal English and Germanic Philology*, XLVI.

WATNEY, SIMON

1985 "Katharine Hepburn and the Cinema of Chastisement", *SCREEN-Acting*, Volume 26, Number 5, September-October, London: Published by the Society for Education Film and Television Ltd.

"What is Method Acting?": <http://www.wisegeek.com/what-is-method-acting.htm> (05.09. 2006).

WELLEK, Rene

1955 *A History of Modern Criticism 1750-1950*, New York: The Later Eighteenth Century.

<http://www.americancinematheque.com/archive1999/2001/methodacting.htm> (05.09.2006).

ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı, Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Method" oyunculuğu yöntemlerinden üretilen bir model ile Türk Sineması'nda oyunculuk bakımından belirleyici bir dönem olan 1960 - 1970 yılları arasında çekilen filmlerdeki oyunculuğa bakılarak oyunculuğun doğasını belirleyen öğelerin yer alıp almadığını oyunculuk çözümlemesi yaparak incelemektir.

Çalışmada, Stanislavski'nin "Sistem" oyunculuğu adıyla bilinen gerçekçi oyunculuk kuramı ve bu kuramın sinemaya uyarlanan düzenlemesi göz önüne alınarak oluşturulan, "Oyunculuğun Doğası" adı verilen model ile Türk Sineması'nda ilk kez sinema oyunculuğu çözümlemesi yapılmıştır. Türk sinemasında 1960 - 1970 yılları arasında abartılı, yapmacık bir oyunculuk anlayışının hakim olduğunu; gerçekçi oyunculuk anlayışının da bilinçli olarak denendiğini; sinema oyunculuğu çözümlemesinde ve değerlendirilmesinde sinema dilinin kendine özgü anlatım öğelerinin oyunculuğun anlaşılabilirliğinde göz önünde bulundurulması gerektiğini varsayan bu çalışmada: söz konusu dönemde yıldız oyuncu odaklı çekilen melodram filmlerde dört kadın yıldız oyuncunun (Filiz Akin, Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit) ilk tanışma ve aşk / sevgi ilanı sahnelerindeki oyunculukları ve dört kadın yıldız ile dört ayrı filme oynayan aynı erkek oyuncunun (Göksel Arsoy) farklı rol arkadaşları ile farklı rollerde nasıl oyunculuk sergilediğini de ortaya koyacak bir çözümleme yapılarak, bu filmlerdeki hakim oyunculuk anlayışı bir oyunculuk kuramına dayanarak incelenmiştir.

Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Method" oyunculuğu yöntemlerine dayanan bir model ile yapılan çözümlemeler sonucunda; Türk Sineması'nda yapay, abartılı oyunculuk anlayışının sadece oyunculuktan değil, senaryoda dramatik yapının sağlam kurulmaması, seslendirme ve 1960 - 1970 yılları arasında melodram türde filmlerde yıldız sisteminin etkisi

ve yönetmenlerin benimsediği sinema dilinin kullanımıyla doğrudan bağı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada çözümleme sonuçlarına göre, dört kadın - bir erkek yıldız oyuncunun ilk tanışma ve aşk / sevgi ilan sahnelerindeki oyunculuklarında oyunculuğun doğasına uygun oyunculuk sergilemekle beraber kendi oyunculuklarına ve sinemasal anlatıma bağlı sorunlardan zaman zaman oyunculukların gerçekliğinin, inanırlığının ve anlaşılabilirliğinin bozulduğu görülmüştür. Ayrıca, Göksel Arsoy'un oyunculuk çözümlemesinde dört kadın yıldız ile (Filiz Akın, Fatma Girik, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit,) birbirinden farklı dört karakteri canlandırarak farklı rollerde farklı oyunculuklar sergileyebildiği görülmüştür.

Yapılan çözümlemeler, aynı zamanda bir oyunculuk kuramı esas alınarak sinema oyunculuğunun çözümlenebileceğini göstermiş, söz konusu oyunculuk kuramının benimsediği gerçekçi oyunculuk anlayışının sinema oyunculuğu için de geçerli olabileceği ortaya konmuştur.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze if there are the elements those determine the nature of acting by examining the acting within the movies shot between 1960 and 1970, which is the determinant period of Turkish Cinema in terms of acting, by means of a model derived from Stanislavski's "System" and Strasberg's "Method" acting techniques.

In our study, we have carried out the cinema acting analysis in Turkish Cinema for the first time by means of a model called "the Nature of Acting", which was created by considering the realistic acting theory of Stanislavski known as "System" and the arrangement of this theory that is adapted to cinema. In this study, in which we assume that within the period between 1960 and 1970, an overdone and affected acting perception was dominant in Turkish cinema; the realistic acting perception was also tried consciously; and the peculiar expression elements of cinema language in the analysis and evaluation of cinema acting should be taken into account in the comprehensibility of acting, we have examined the acting of four female star actresses (Filiz Akın, Fatma Girik, Türkan Şoray, and Hülya Koçyiğit) in the sages of first meeting and the declaration of love / affection and the manner of acting of the same male actor (Göksel Arsoy), who performed in four separate movies with the four female star actresses, with different partners in different roles by performing an analysis in the melodrama movies shot within the period in question and studied the dominant acting perception of these movies on the basis of an acting theory.

As a result of the analyses performed on the basis of Stanislavski's "System" and Strasberg's "Method" acting techniques, we have come to the conclusion that the overdone and affected acting perception of Turkish Cinema does not only stem from acting, but also it is directly connected to the failure to set up a firm dramatic structure in script, sound recording, the

star system in the melodrama movies between 1960 and 1970, and the use of the cinema language adopted by the directors.

According the analysis results of our study, we see that despite the four female stars and the male star display an acting that is in accordance with the nature of acting in their first meeting and the declaration of love / affection stages, the reality, persuasiveness, and comprehensibility of their acting fail due to the problems in their own acting and in cinematic expression. In addition, we see that Göksel Arsoy, according to his acting analysis, can display different acting in different roles by playing four different characters with the four female stars (Filiz Akın, Fatma Girik, Türkan Şoray, and Hülya Koçyiğit).

Besides, our analyses show that it is possible to analyze the cinema acting on the basis of an acting theory and that the realistic perception adapted by the acting theory in question can be valid for cinema acting as well.