KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK DERSLERİ İÇİN EĞİTİM MODELİ ÖNERİLERİ

Aysun Gizem KARABEY
20114702

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Disiplinlerarası Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans
Danışman: Doç. Dr. Zerrin YANIKKAYA

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Şubat, 2023

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK DERSLERİ İÇİN EĞİTİM MODELİ ÖNERİLERİ

Aysun Gizem KARABEY
20114702
ORCID: 0009-0003-7737-6807

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Disiplinlerarası Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans
Danışman: Doç. Dr. Zerrin YANIKKAYA

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Şubat, 2023



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın en başından beri bana rehberlik eden, cesaret veren, eşsiz bilgi birikimi ve vizyonu ile bana alan açan tez danışmanım Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya'ya; tez fikri ilk aklıma geldiğinden beri beni destekleyen akademik danışmanım Dr. Özer Anar'a; Çalışmam boyunca ve hayatımın her döneminde beni her zaman destekleyen, başta çocuğum Taylan olmak üzere tüm aileme; ankete katılan ve çok değerli düşüncelerini paylaşarak bana yol gösteren sevgili meslektaşlarıma çok ama çok teşekkür ederim.

Aysun Gizem KARABEY

Şubat, 2023

ÖZET

KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK DERSLERİ İÇİN EĞİTİM MODELİ ÖNERİLERİ

Aysun Gizem Karabey
Yüksek Lisans Tezi
Disiplinlerarası Güzel Sanatlar Anasanat Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans
Danışman: Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2023

Yaklaşık 2500 yıllık tarihiyle en eski mesleklerden biri olan oyunculuk, tarih boyunca icra edildiği mekana, duruma, ortama göre biçim değiştirmiştir. İcra edildiği dönemin siyasal ve ekonomik koşullarından etkilenmiştir. Oyunculuğa dair düşünceler, tartışmalar Diderot ile başlasa da 19.yüzyılda Gerçekçilik akımının etkisiyle bugün de geçerliliğini koruyan ilk bütünlüklü oyunculuk yöntemini Stanislavski geliştirmiştir.

19. yüzyılda sinemanın doğuşuyla yüzyıllardır seyirciyle yüz yüze oynayan oyuncu, performansını farklı medyumlarla seyirciye ulaştırmaya başlamıştır. Bu performans seyirciye ulaşırken kamera, açı, lens, ışık, kurgu, ses, renk, yönetmenin yaklaşımı, atmosfer gibi bir çok unsurla birleşir, dönüşür ve değişir. Yönetmenler, yapımcılar, oyuncular ve eleştirmenler alışılageldik oyunculuk tekniğinin sinemada arzu edilen sonucu vermediğini fark etmiştir. Sinema için hazırlık sürecinden başlayarak oyunculuğun icrasına kadar bir çok alanda farklı bir teknik gerektiği anlaşılmıştır. Sinema oyunculuğu temel olarak oyunculuktan ayrı düşünülmese de, kendine özgü kriterlere ve yöntemlere ihtiyaç olduğu ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada tarih boyunca oyunculuk, oyunculuk düşünceleri ve yöntemleri ele alınmış, ardından sinemanın doğuşu, sinemada oyunculuk ve oyuncu yönetimi incelenmiştir. Kamera önü ve sahne oyunculuğu arasındaki farklar belirlenmiş, profesyonel oyuncularla yapılan anket sonucunda oyuncuların kamera önü oyunculuğa dair yaklaşımları tespit edilmiştir. Dünyanın çeşitli ülkelerinde verilen oyunculuk eğitimlerinde kamera önü

oyunculuk dersleri taranmıştır. Tüm bu çalışmalardan çıkan veriler ışığında kamera önü oyunculuğa dair eğitim modeli önerileri geliştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, tiyatro, oyunculuk, kamera önü oyunculuk, kamera önü oyunculuk eğitimi

ABSTRACT

EDUCATIONAL MODEL RECOMMENDATIONS FOR ACTING on CAMERA CLASSES

Aysun Gizem Karabey
Master Thesis
Interdisciplinary Fine Arts Branch
Arts Politics and Management Master's with Thesis
Advisor: Assoc. Prof. Zerrin Yanıkkaya
Maltepe University Graduate Education Institute, 2023

Acting, which is a profession of at least 2500 years, has changed its form according to the place, situation, and environment in which it is performed throughout history. In addition, it was affected by the political and economic conditions of the period it was in. Although the thoughts and discussions about acting started with Diderot, Stanislavski was the first to develop the method, which is still valid today, with the influence of the realism movement in the 19th century.

With the birth of cinema in the 19th century, the actor, who has been playing face to face with the audience for centuries, has now started to deliver his performance to the audience with different mediums. While this performance reaches the audience, it merges, transforms and changes with many elements such as camera, angle, lens, light, editing, sound, color, director's approach and atmosphere. Directors, producers, actors and critics have realized that the usual acting technique does not give the desired result in cinema. It has been understood that a different technique is required in many areas, starting from the preparation process for the cinema to performing the performance. Although cinematic acting is not considered separately from acting, it has emerged that there is a need for its own criteria and method.

In this study, acting, acting thoughts and methods throughout history are discussed, then the birth of cinema, acting and actor management in cinema are examined. The differences between on-camera and stage acting were determined, and as a result of the survey conducted with professional actors, their approaches to acting in front of the

camera were determined. In front of the camera acting classes were screened in acting trainings in the world. In the light of the data obtained from all these studies, educational model suggestions for acting in front of the camera have been developed.

Keywords: Cinema, theater, acting, acting in front of the camera, education of acting in front of the camera

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER ix
ŞEKİLLER LİSTESİ xii
KISALTMALAR xiii
1. GİRİŞ 1
1.1 Problem 3
1.2 Amaç 3
1.3 Önem 3
1.4 Varsayımlar 4
1.5 Sınırlıklar 5
1.6 Tanımlar 5
2. TARİH BOYUNCA OYUNCULUK 7
3. OYUNCULUK DÜŞÜNCELERİ 17
3.1 Stanislavski 20
3.2 Meyerhold 23
3.3 Brecht 24
3.4 Grotowski 27
3.5 Metot Oyunculuğu 28

3.5.1 Sistem ve metot oyunculuğunun karşılaştırılması 31
3.5.2 Michael Chekhov 32
3.5.3 Sonia moore 34
3.5.4 Lee Strasberg 35
3.5.5 Stella Adler 37
3.5.6 Sanford Meisner 38
3.5.7 Eric Morris 40
3.5.8 Diğer yöntemler 43
4. YENİ BİR OYUNCULUK ALANI: SİNEMA 46
4.1 Sinematografinin Doğuşu 46
4.2 Sinemada Oyunculuk 48
4.3 Sinemada Oyuncu Yönetimi 54
4.3.1 Yönetmenlerin oyuncu yönetimi tercihleri 60
4.3.1.1 Senaryoyu paylaşmama 61
4.3.1.2 Amatörlerle çalışma 62
4.3.1.3 Oyuncu koçu ile çalışma 66
5. KAMERA ÖNÜ VE SAHNE OYUNCULUĞUNUN TEMEL FARKLARI 67
5.1 Prova ve Hazırlık 69
5.2 Performans - Konsantrasyon - Farkındalık 70
5.3 Oyuncunun Konumu 72
5.4 Devamlılık 74
5.5 Yönetmen ile İlişki 74
5.6 Mizansen Kurma - Beden Kullanımı 75

5.7 Ses Kullanımı 76
5.8 Atmosfer 77
6. KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK 79
6.1 Dinleme - Tepki Verme 82
6.2 Gerçeklik 83
6.3 Parçalı Oyun ve Konsantrasyon Yönetimi 85
6.4 Teknik Bilgi ve Terminoloji 87
6.5 Yakın Plan 89
6.6 Devamlılık 91
6.7 Partnersiz Oyun 92
6.8 Hazırlık 93
7. ANKET VERİLERİ ve DEĞERLENDİRİLMESİ 95
8. EĞİTİM MODELİ OLUŞTURMA 110
8.1 Dünyadan Örnekler 113
8.2 Eğitim Modeli Önerileri 115
8.2.1 14 Haftalık lisans dersi 118
8.2.2 Oyunculuk eğitimi veren lisans programlarına dersler eklenmesi 119
8.2.3 Sinema oyunculuğu yüksek lisans programı 121
9. SONUÇ VE ÖNERİLER 126
KAYNAKÇA 134
EKLER 148
Ek-1: Anket Soruları 148
Ek-2: Anket Ucu Açık Soruların Öne Çıkan Cevapları 151
Ek-3: Etik Kurul Kararı 157
ÖZGEÇMİŞ 158

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. "Yaşınız" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 95

Şekil 2. "Eğitim durumunuz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 96

Şekil 3. "Oyunculuk eğitiminiz nereden aldınız?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 97

Şekil 4. "Oyunculuk eğitimi aldığınız kurumda kamera önü oyunculuk dersi var mıydı? Cevabınız evet ise süresi ve içeriği hakkında kısa bir bilgi verir misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 98

Şekil 5. "Resmi eğitim aldığınız kurum dışında kamera önü oyunculuk eğitimi aldınız mı? Cevabınız evet ise nerede olduğu, süresi ve içeriği hakkında kısa bilgi verir misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 99

Şekil 6. "Oyuncu olarak bağlı olduğunuz bir kurum var mı?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 100

Şekil 7. "İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizi kaç yaşında gerçekleştirdiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 101

Şekil 8. "İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizde zorluk yaşadınız mı? Cevabınız evet ise üstesinden nasıl geldiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 102

Şekil 9. "Sette çalıştığınız yönetmen oyunculuk performansınızı etkiliyor mu?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 103

Şekil 10. "Kendinizi ekranda / perdede / auditon / self / auditionda ilk izlediğnizde beğendiniz mi? Cevabınız hayır ise hangisi / hangileri ile bir gözleminiz oldu?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 104

Şekil 11. "Oyunculuk yaparak geçiminizi sağlayabiliyor musunuz? Cevabınız hayır ise geçiminizi hangi iş/işlerden sağlıyorsunuz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 105

Şekil 12. "Kariyeriniz boyunca aşağıdakilerden hangisinde/hangilerinde zorluk yaşadınız?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği..... 106

Şekil 13. "Aşağıdaki konularda bilgi sahibi misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği 108

KISALTMALAR

ALES : Akademik Personel ve Lisansüstü Eğitimi Giriş Sınavı

CGI : Computer Generated Image

FAMU : Praq Film Okulu

GITIS : Russian Instıtute of Theatre Arts Oyunculuk Bölümü

NYFA : New York Film Academy

RADA : Royal Academy of Dramatic Art Oyunculuk Bölümü

s. : sayfa

VGIK : Rusya Devlet Sinematografi Üniversitesi

YDS : Yabancı Dil Sınavı

yy. : yüzyıl

1. GİRİŞ

Kamera önünde daha önce deneyim yaşamamış birçok profesyonel oyuncu, genellikle yetenekleri ve eğitimleri vesilesiyle okul yaşamları ve okuldan sonraki mesleki kariyerleri boyunca defalarca sahnede oyun sergilemiş olmalarına rağmen kamera önüne geçtiklerinde bambaşka bir mekan, teknik ve yöntemle karşılaşır ve ciddi bir bocalama evresi geçirirler.

Bu tez çalışmasına, oyuncu olarak kendi yaşadığım sıkıntılar ve çözüm arama sürecinde geçirdiğim evrelerden sonra başlamaya karar verdim. Motivasyonum ve odak noktam bu sorunu yaşayan meslektaşlarım ile aynıydı. Küçük yaşlardan beri aldığım eğitimler ve sahne deneyimleri beni tutkulu, disiplinli ve iyi bir oyuncu haline getirmişti ancak yirmili yaşlarımda ilk kez kamera karşısına geçtiğimde kendimi yeteneksiz ve eksik bir oyuncu olarak hissettim. Oyuncu olarak rolü oynarken yaptığımı düşündüğümle, kamera çekiminden sonra gördüğüm arasında fark vardı. Kirpiklerimi sürekli kırpıyor, alakasız bir noktaya bakıyor, sesimi ayarlayamıyor ve vermeye çalıştığım duygudan bambaşka bir yüz hali sergiliyordum. Oysa oyunculuk eğitimi almıştım, bir çok atölyeye katılmıştım, onlarca oyunda onlarca farklı karakteri canlandırmıştım. Neyi yanlış yapıyordum ve bunu nasıl çözebilirdim? Yıllar içinde benim gibi bir çok oyuncunun da kamera önündeki ilk deneyimlerinin benzer olduğunu öğrendim.

Bu çalışma ile, sinematografinin doğuşuyla ortaya çıkan ve sahne oyunculuğundan bazı teknik koşullar nedeniyle ayrışan kamera önü oyunculuğunun temel oyunculuk eğitiminin içine nasıl dahil edilebileceğine dair bir öneri yapmak amaçlanmaktadır. Birbirinden tam olarak ayrılması mümkün olmayan, hatta birbirlerinden beslenen kamera önü ve sahne oyunculuğunun oyuncunun performansı ve hazırlığı açısından oyuncuya getirdiği farklı teknik yükümlülükler söz konusudur. Bu çalışmada sözü edilen farklılıklar ele alınacak ve oyuncunun alacağı eğitim ile yaşayabileceği olası zorlukları nasıl aşacağı tartışılacaktır.

Çalışmaya öncelikle tez danışmanım, saygıdeğer hocam Zerrin Yanıkkaya'nın önerisiyle bu alanda yazılmış yüksek lisans ve doktora tezleri (Gözden geçirilen tezlerden seçilmiş

bazı tezler aşağıda gösterilmiştir: İdiz, İlker (2018). Sinemada ve Tiyatroda Oyunculuk (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Koca Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı, Dramatik Sanatlar (Disiplinlerarası) Bilim Dalı, Kocaeli. Mermut, Mehmet Bahattin (2018). Kamera Önü Oyunculuk Eğitimi ve Yöntem Sorunları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Ana Sanat Dalı, İzmir. Kayan, Turgay (2021). Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi ve Kamera Önü Oyunculuğu (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Bursa. Vujoshevik,j Slagjana (2019). Dijital Çağda Sinemada Oyunculuk (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.) taranarak başlandı. İçlerinde çok faydalı bilgiler ve değerlendirmeler içeren tezlerin yanı sıra, sadece öğrenci ile tez danışmanının uzun röportajlarına yer veren tezler de bulunmaktadır. Ancak çoğunlukla bir sonraki araştırmacı için alan açan çok kıymetli çalışmalara rastlanmıştır. Örneğin İlker İdiz çalışmasında, kamera önü ve sahne oyunculuğu arasındaki farklar ele alınmış ve kamera önü oyunculuğunun farklı bir disiplin olduğu öne sürmüştür. Tugay Kayan sinemada çekim tekniklerini kapsamlı araştırmış, Türkiye'deki oyunculuk eğitiminin eksik taraflarını incelemiş ve yurt dışındaki oyunculuk okullarının ders içeriklerinden örnekler vermiştir. Slagiana Vujoshevikj tezinde, kamera ve sahne oyunculuğunun farklılıklarını özellikle yabancı kaynaklardan yaptığı araştırmalardan verdiği çarpıcı saptamalarla ortaya koymuş, ayrıca dijital çağda sinema oyuncusunun görünmez oluşu algısını kırmaya çalışmış ve getirdiği argümanlarla bunu başarmıştır.

Bu çalışmada tarih boyunca oyunculuğun izi sürülerek nasıl bir dönüşüm ve değişim geçirdiği araştırılmıştır. Oyunculuk tarih boyunca hem kavramsal olarak, hem toplum tarafından algılanışıyla, hem de oyuncunun performansı açısından dönemin sosyo ekonomik koşullarına, hatta icra edildiği mekanın biçimine göre değişip dönüşmüştür. Sinematografinin doğuşuyla da teknik koşullarla birlikte bir çok açıdan sahne oyunculuğundan ayrışan bir teknik ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu çalışma ile bu ihtiyacı kavramsal ve pratik olarak belirlemek ve eğitim modeli önerileri getirmek amaçlanmaktadır.

1.1 Problem

Giriş bölümünün başında anlatılan veriler ışığında, bir medyum tarafından kayda alınmaya başlayan ve hazırlık ve performans süreci bir çok açıdan ayrışan kamera önü ve sahne oyunculuğu teknik, eğitim ve kuramsal olarak birbirinden farklı alanlarda mı değerlendirilmeli? Peki tiyatro bölümlerinde verilen temel oyunculuk eğitimi sahne dışında sinema, televizyon gibi mecralarda oyunculuk yapabilmek için yeterli değil mi? Kamera önü oyunculuk için ayrı bir eğitim mi kurgulanmalı yoksa varolan eğitime eklemeler mi yapılmalı?

İşte bu çalışmada bu ve bunun gibi sorulara cevaplar bulunmaya, kamera önü ve sahne oyunculuğunu kavramsal ve pratik olarak incelemeye ve eğitim modeli önerileri oluşturulmaya çalışılmıştır.

1.2 Amaç

İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sinema sanatının ortaya çıkması, kamera önünde oyunculuk tekniklerinin değişmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler zamanla tiyatro ve sinema oyunculuğu gibi iki ayrı model algısı doğmasına yol açmıştır.

Sinema ya da kamera oyunculuğunun tiyatro oyunculuğuna göre yeni gelişen bir alan olması sebebiyle ülkemizde kamera oyunculuğu ile ilgili hem akademik çalışmalarda, hem de profesyonel olarak pratik alanlarda yeterli çalışma yapılmamıştır. (Özellikle Amerika'da sinema sektörü daha gelişmiş olduğu için bu konuda çalışmalar yapılmaktadır.)

Bu çalışma sonucunda kamera önü oyunculuğunun temel oyunculuk eğitim sistemi içindeki yerinin konumlandırılmasının genişletilmesi ve bir eğitim modeli oluşturulması amaçlanmaktadır.

1.3 Önem

Sinemanın ilk yıllarında varolan tiyatro oyunlarının olduğu gibi çekilmesi ve ardından sabit mekanlarda tiyatro metinlerinin senaryolaştırılması, sinemanın kendine has anlatı dilinin oluşturamamasına yol açmıştır. Sinema kendi dilini buldukça, varolan oyunculuk anlayışı değişim ve dönüşüm ihtiyacına girmiş, kendine yeni bir yol açmıştır.

Bu çalışma, kamera karşısında ve sahnede sergilenen oyunculuk arasındaki farklılıkları saptayarak, sinema oyunculuğunun tiyatro oyunculuğundan ayrılan yönlerini kavramsal bir çerçevede ele almaktadır.

Çalışmada, 1770-1778 yılları arasında oyunculuk hakkında yazılan ilk derli toplu görüş olduğu kabul edilen *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* kitabını yazan Diderot'dan başlayarak oyunculuk düşünceleri üzerine bir araştırma yapılmıştır. Diderot'un oyuncu hakkında söyledikleri, Stanislavski'nin derslerinde kullandığı oyunculuk yöntemi ve Stanislavski'nin öğrencileri tarafından Sistem adlı modelin geliştirilmesi sonucu üretilmiş olan Metot Oyunculuğu gibi teknikler incelenmiş ve kamera önü oyunculuktaki yansımaları tespit edilmiştir. Çalışma boyunca bir yandan oyunculuk tarihi, oyunculuk düşüncesi ve yöntemleri taranmış, diğer yandan sinemanın doğuşu ve sinematografi oyunculuk açısından incelenmiştir.

1.4 Varsayımlar

Tiyatro ve sinema oyunculuğunun farklı olmadığını kabul etmekle birlikte araya bir medya - kamera- girdiği için sinema oyunculuğunun farklı çalışma teknikleri ve uygulama teknikleri olmalıdır.

Yine oyunculuk konusunda çok farklı görüşler anlayışlar vardır. Örnek vermek gerekirse Stella Adler'e göre oyunculuk tepki vermektir. Yine Sonia Moore'a göre, oyuncu repliklerin aktif aktarımı yoluyla meslektaşının görmesini ve duymasını istediği şeyi, onun zihninde oluşturmalıdır. Bu nedenle Moore, oyuncunun bir diyaloğu diğer kişi olmadan çalışmaması gerektiğini vurgular. Zira partneri olmadan çalışan oyuncu tepki almamaya alışacaktır, bu da oyuncunun sahne karşısında tepki veren bir kişiyle iletişim kurmasını zorlaştıracaktır. Yine Meisner'e göre aksiyon tekrar egzersizlerinin sonucu olarak oluşur. Bu sebeple, Meisner oyuncunun duyguları ile fazla ilgili olmamasını, sadece karşısındaki partnere odaklanmasını önerir. Oyuncu tekrar egzersizini yaparken, aksiyon bu egzersizin bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır. (Ergün, 2015)

Peki tiyatro oyununa hazırlanırken partneriyle çalışan oyuncu, etki-tepki ile duygusuna ve mizansenine yön verirken, kamera önünde zaman zaman karşısında oyuncu yokken, sadece kameraya bakarak bunu nasıl sağlayacak? Bütün bu sorulara yanıt ararken,

oyunculuk eğitimi alan kişilerin kamera önü oyunculuğu yapabilmek için farklı alanlarda eğitim alması ve deneyim kazanmasının gerekli olduğu varsayılmaktadır.

1.5 Sınırlıklar

Bu çalışma iki açıdan sınırlılık içerir. Birincisi, çalışma Türkiye'deki oyuncularla gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu durum, çalışmanın bir sınırlılığı olarak nitelendirilebilir. Türkiye dışındaki, özellikle Holywood ve Avrupa sinemasındaki oyuncularla anket çalışması yapılamamış, birebir görüşlerine başvurulamamış ve sahnede gözlem yapılamamıştır. Bu sınırlılıklar da söz konusu oyuncuların biyografileri okunarak, röportajları izlenerek aşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca İngilizce kaynaklar taranmış, yabancı yönetmenlerin biyografileri incelenmiş, düşünceleri deneyimleri çalışmaya teorik olarak dahil edilmiştir.

Anket, özellikle Oyuncular Sendikası ve bir çok ağ aracılığıyla tahminen 500'den fazla kişiye ulaşmış, ancak anketin anonim olarak yanıtlanabileceği ve yaklaşık 5 dakika zamanlarını alacağı belirtilmiş olmasına rağmen sadece 100 kişi yanıtlamıştır. Ankete daha geniş ölçekli bir katılım beklenmiştir. Bu konu da bir sınırlılık olarak nitelendirilebilir.

Bir başka sınırlılık, oyunculuk tarihi ve yöntemleri belirtilirken daha çok batı tiyatrosu üzerinde durulmuş olmasıdır. Çalışmaya stilize, katmanlı ve çok zengin Doğu Tiyatrosu'nun dahil edilmeyişinin nedeni çalışmanın odak noktasının kamera önü oyunculuk olmasıdır. Sinemanın keşfiyle birlikte, kurmaca filmlerin dünyaya yayılması Holywood üzerinden olmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada Stanislavski'den ve sonrasında Amerika'daki oyunculuk üslubundan yola çıkılmıştır.

1.6 Tanımlar

Metot Oyunculuğu: Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk konusundaki görüşlerinin toparlanmasıyla geliştirilmiş, özdeşleşmeye dayalı oyunculuk yöntemi olan 'Sistem', Amerika'da öğrencileri tarafından dönüştürülerek 'Metot Oyunculuğu ' adını almış ve bugüne kadar tüm dünyadaki oyuncuları etkileyen en yaygın ekol olmuştur. Metot Oyunculuğu'nda , oyuncu, karakter gibi hisseder ve yapar, fakat karakter gibi düşünmek zorunda değildir. (Ergün, 2015)

Oyuncu: Herhangi bir oyunda oynayan kimse olarak tanımlanabilir.

Sinematografi: Sinematografi sözünü olşuturan sözcüklerin kökü Yunancadır, (kinema- hareketi grafosyazmak, çizmek) ve bu bileşik sözcük hareketle yazı yazmak anlamına gelir. Sinematografi için sinema filmi için görüntü kaydederken ışıklandırma ve kamera tercihleri yapma disiplini tanımlamasını kullanabiliriz. Birçok açıdan fotoğraf sanatıyla yakından ilgilidir; fakat kamera ve görüntü elemanlarının hareket halinde olduğu durumlarda birtakım ek özellikler de gösterir. (Sarı, s.2)

Stanislavski ve Sistem: Konstantin Stanislavski (1863-1938), oyuncunun yaratıcılığına dair içkin yasaları keşfederek oyunculuk sanatının ilk yöntemini oluşturmuş; yaşadığı dönemde, doğa kurallarını açıklamaya yönelik bilimsel yaklaşımların da etkisiyle ve onlardan yararlanarak, oyunculuğu analiz etmeye çalışmıştır. Sistem, Konstantin Stanislavski tarafından sistemleştirilmiş özdeşleşmeye dayalı oyunculuk yöntemidir. (Ergün, 2015)

Tiyatro: Tiyatro, bir gösterim alanında, seyirciler önünde oyuncuların icra ettiği gösterilerdir.

2. TARİH BOYUNCA OYUNCULUK

İ.Ö 500'li yıllarda Trakyalı şarap ve bereket tanrısı Dynosis adına yapılan ritüellerden ortaya çıktığı düşünülen tragedyanın ilk oyuncuları rahiplerden oluşuyordu. İ.Ö. 534'te Atina'da Yunan korosu, karşılarında bulunan çember şeklindeki taş sıralarda oturan dinleyicilere şarkı söylerken, koro üyelerinden biri olan İkarialı Thespis aniden korodan ayrılarak öne çıkmıştır ve o andan sonra tarih yazımında artık oyuncu kavramı kullanılmaya başlanmıştır

> Yüzünü, beyaz bir toz sürerek (makyaj) daha parlak yapan Thespis, aniden trajik bir karakteri canlandıran monoloğunu oynamaya başlar. Seyircilerin, sahneyi paylaştığı diğer koro arkadaşlarının şaşkın bakışları arasında, o anlarda tarihteki ilk oyunculuk örneğini vermektedir. Korodan ayrılıp o kişiyi canlandırmaya başlayınca, artık kişi kendisi değildir. Başka bir karaktere bürünmüş, sahnede o karakteri oynamaktadır. İşte o anlarda kendisi ne kadar farkında olmasa da Batı dünyasındaki modern dramayı kurmaktadır. (Gerçeker, 2016, s.16)

Dünya tiyatro tarihi konusunda yazdıklarıyla alana önemli bir katkısı olan Oscar Brockett, bu konuda Yunan koro şarkılarının tam olarak ne zaman tragedyaya dönüştüğü bilinmese de, son adımın genellikle Thespis'e atfedildiğini, ancak bilinen ilk oyuncu olduğu iddia edilen Thespis'le ilgili de hemen hemen hiçbir şey bilmediğimizi belirtmiştir. (Brockett, 2000)

Thespis'den daha geriye gidersek tarih boyunca oyunculuğun izini sürerken karşımıza ilk olarak dans ve oyun, ardından taklit, maske, ritüel ve hikaye anlatıcılığı çıkar. Bu bölümde sırayla bu kavramlar incelenecek ve ardından kısaca Antik Yunan- Roma- Ortaçağ ve Rönesans'taki oyunculuk anlayışları ele alınacaktır.

Tiyatronun ve oyunculuğun ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili tartışmalar ışığında 2,5 milyon yıl önceye giderek John Zerzan'ın tarım öncesi toplumlarla ilgili tespitlerine bakmakta fayda vardır. O'na göre evcilleşme ve tarım öncesi iki milyon yıl boyunca doğayla özdeşleşme, duyusal bilgelik, cinsel eşitlik ve sağlığın hüküm sürdüğü bir yaşam süren insanlar, günlerinin çoğunu dinlenerek, oyun oynayarak, dans ederek ve yiyecek

toplayarak geçiriyordu. Antropolog Turnbull, hala avcı toplayıcı bir kabile olan Mbuti insanlarından şöyle bahsediyor: *"Onlar ormanla dans ediyorlardı, ayla dans ediyorlardı."* (aktaran Zerzan, 2004, s.14) İnsanlar daha dil ile iletişime geçmeden çok önce dans ederek hem duygularının peşinden gidiyor hem de birbirleriyle beden dili ile iletişim sağlıyordu. Bugün yapılan araştırmalar dans etmenin insanı en mutlu eden aktivitelerin başında geldiğini gösteriyor. Buna paralel günümüzde temel oyunculuk eğitimde beden dili kullanımının ve dansın yerinin her zaman çok önemli olduğunu görüyoruz. Bir oyuncu için bedenini tanımak, kaslarının gücünü ve esnekliğini kontrol etmek ve beden dili ile ifade sınırlarına çalışmak çok önemlidir.

Tiyatrodan çok önce ilkel insanların beden ve ses ile oyunlar oynadığı kanıtlanmıştır. Dolayısıyla, oyuncunun bu enstrümanlarının tiyatronun kendine özgü bir karakteristiği olduğu değil de oyuncunun tiyatroya bu enstrümanları ile katıldığı söylenebilir. (Huizinga, 2006)

Oyun kültürden daha eskidir. Hayvanlar insan uygarlığından çok daha önceden beri oyun oynamaktadırlar.

"Bazı teorilere göre, canlı varlık oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit eğilimini hükmü altındadır; veya bir gevşeme ihtiyacını tatmin etmektedir; veya hayatın ondan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı yapmaktadır(….)Doğa bize oyunu, heyecan, sevinçle matraklıkla birlikte vermiştir." (Huizinga, 2006, s.17-19)

Kısaca, oyun bizim tahminimizden çok daha uzun süredir genetik kodlarımızda var. Hayvanlar oyun oynar, çocuklar oyun oynar. Günümüzde çocukluktan yetişkinliğe geçerken oyun kavramı belirgin bir şekilde hayatımızdan çıkar. Dünyanın her yerinde temel oyunculuk eğitiminde oyuncu adayına çocukluğuna dönmesi, çocukluğundaki oyun oynarkenki güdüleri hatırlaması istenir. Şöyle ki çocuğun oyuna girmesi ve çıkması çok kolay ve anlıktır, oyun oynarken yani oyun alanının içinde ise müthiş bir adanmışlık, tutku ve anda kalma gözlemlenir. Oyuncuların da sahnede veya kamera önünde işte aynen çocuklar gibi oyun alanına aniden girmeleri, oyun alanındayken anda kalmaları[1], oyun bittiğinde veya durakladığında ise aniden çıkmaları beklenir.

[1] Stella Adler'a göre anda kalmak şöyle tanımlanır: Eylemin gerekliliklerini göz önüne alarak sahnedeki

İlk tiyatro teorisyeni olarak kabul edilen Aristoteles'e göre taklit, yaşamı anlamlandırmak için kaçınılmazdır ve ilk bilgiler taklit yoluyla öğrenilir. Çünkü insan, dünyayla empati kurarak onu anlamlandırır. Bir çocuk, ebeveynini, ağacı, hayvanları direkt olarak ve doğum ölüm gibi doğal olayları ise simgesel olarak taklit eder. Taklit ürünü, oyunun içinden doğduğu için, paylaşımcısını da oyunsal alana davet eder. Oyun da hayatın tek anlamlı etkinliğidir. Çünkü, oyun etrafımızı çevreleyen tüm kültürel olguların kaynağıdır. Aristoteles, epos, tragedya, komedya ve dithyrambos[2] şiirinin genel olarak taklit olduğunu söyledikten sora , şiir sanatının varlığını insan doğasında temellenen iki nedene borçlu olduğunu belirtir: (Karaboğa, 2018, s.19-20)

"Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır ki, bu, insan için karakteristiktir." (Aristoteles, 2018, s.19)

Dans, taklit ve oyun gibi, maskenin tarihi de tiyatrodan eskidir. Nutku, insanların maske takma motivasyonunu iki nedene bağlıyor: *"İlki, maske, tanıdığımız kişiyi yok eder ve onun insana özgü yüzünü ve ifadesini alarak yerine tanımadığımız, doğa üstü, insanla ilgili olmayan bir görünüş içine sokar. İkincisi, maske, oyuncunun yüzünü yeniler ve ona yeni bir özellik verir."* (Nutku, 2000, s.18)

Zerzan'a göre, çeşitli seküler sanat türlerinin ritüelden türemiş olduğu gerçeği kuşkusuzdur. O'na göre, ritüel ve büyü ilk (Üst Paleolitik) sanata hakim olmuş olmalıdır ve muhtemelen, artan iş bölümüyle birlikte, toplumsal yönetim ve düzen için zorunlu bir ihtiyaca dönüşmüşlerdir. Şamanik bir faaliyet olarak ritüel, tüm insanların bugün bizim duyumlar üstü olarak sınıflandırabileceğimiz bir bilinç düzeyini paylaştıkları bir yaşamdan gerileme olarak da değerlendirilebilir. Dil, ritüel ve sanat aracılığıyla yapılan özevcilleştirme, akabinde, bitkilerin ve hayvanların evcilleştirilmesinde esin kaynağı olmuştur. (Zerzan, 2004)

diğer oyuncunun yaptıklarına içinden geldiği gibi düşünmeden karşılık vermek. (Adler, 2007)

[2] Dithyrambos: İ.Ö. VII. ve VI.yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde, çalınıp söylenen doğaçlama şarkılara verilen ad. (Şener,1998, s.16) Literatürde 'dithirambos' olarak da yazılıyor.

Benzer bir görüşü, ritüellerin temel unsurlarından olan dans ve müzik için Huizinga da şu şekilde açıklar: *"Eski bir Çin doktrinine göre dans ile müziğin amacı evreni kendi yolunda tutmak ve doğayı insana yararlı olmaya zorlamaktır. O yılın refahı, mevsimleri karşılayan şenliklerde düzenlenen müsabakalara bağlıdır. Eğer bu toplantılar yapılmazsa, ürünler olgunlaşamayacaklardır."* (Huizinga, 2006, s.33)

Tarım öncesi doğayla uyumlu yaşayan insanlar iç güdüsel olarak dans edip oyun oynuyorlardı. Belki de oyunculuğun başlangıcını buraya dayandırmak mümkün olabilir. Birbirlerini, hayvanları, doğayı taklit etmek de peşi sıra gelebilir. Yerleşik tarım toplumuna geçtikten sonra doğayla kurulan ilişki biçim değiştirdi ve onu hakimiyetine almak isteyen insanlar iş bölümleri ve ritüeller oluşturmaya başladılar.

> Kabilenin refahı için hayati olduğu düşünülen çeşitli törenlerde, tiyatro için gerekli olan gösteri alanı, icracılar, mask ya da makyaj, kostümler, müzik, dans ve seyirci gibi unsurlar çoktan kullanılmıştı. Söz konusu eski törenler nadiren sanatsal olmuştur. Bu törenler daha ziyade av ve savaşta başarı, insanların ve toprağın verimi ve evrensel çerçevede insanlığın konumu için baharın dönüşünü kontrol ettiği düşünülen doğaüstü güçlere atfen icra edilmiştir. Tiyatroya katkısı olan, hikaye anlatıcılık ve taklitçilik gibi diğer uğraşıların bu dönemde zaten var olduğu da kesin olarak bilinmektedir. (Ball ve Brockett, 2015, s.5)

Ball ve Brockett'in vurguladığı hikaye anlatıcılığını da oyunculuk mesleğinin başlangıcı kabul etmek mümkün olabilir.

> Masalcı, yazılı hayat başlamadan önce muhtemelen kabilenin en değerli varlığıydı; kabilenin tarihinin ve soyunu araştıran da oydu, insanları eğlendiren de… Masalcı, topluluktaki diğer insanlara göre bazı ayrıcalıklara ve özel bir korumaya sahipti. Her şeyden önce, yerini almak için fırsat bekleyen bir sürü hırslı vatandaş karşısında kabilenin şefi bile gözden çıkarılabilirdi ama iyi bir masalcı bulmak, o zamanlarda (şimdi de öyle) hayli zordu. Şurası açıktır ki, sunuş ne kadar iyiyse masal da o kadar iyi oluyordu ve oyunculuk ne kadar güçlüyse, sunuş da o kadar iyi olurdu. Masalcının bu sözel sanatı, göreli olarak çağdaş denebilecek bazı karmaşık toplumlarda bile varlığını sürdürerek zamanımıza kadar gelmiştir. (Dmytryk, 1984, s.7)

Antik Yunan'da iktidar sahipleri ve zengin yurttaşlar için dini festivaller düzenlendiğini biliyoruz. Şarap ve bereket tanrısı Dionysos için düzenlenen gösteriler Yunan tiyatrosunun ilk örnekleri olarak kabul edilir. Tiyatro etkinliklerine dair ilk kayıt M.Ö 534'te düzenlenen tragedya yarışmasıdır. İlk kazanan, daha önce de bahsedildiği üzere adı günümüze kadar gelen ilk oyun yazarı ve oyuncu olan, Thespis'tir. (Ball ve Brockett, 2018, s.64) Thespis, sahnede senaryolu bir dramanın ilk aktörü olarak kabul edilmektedir. Onuruna oyunlar sergilenen Dionysos'in hem insanların hem de toprağın bereketinin garantilemek için kutsamasına ihtiyaç duyuluyordu. O yüzden o dönemki teatral etkinliklerin kutsal bir anlamı vardı. Oyuncuların da tanrının sesini dile getirdiğine inanılıyordu. Yunan tiyatrosundaki icracılar, oyuncular, figüranlar, koro ve müzisyenlerden oluşuyordu. Tüm oyuncular ve koro üyeleri mask takardı. (Ball ve Brockett, 2015)

Antik Yunan kültüründen büyük ölçüde etkilenen Antik Roma'da ise oyunculuk aşağılık bir uğraş olarak kabul edilmiş, oyuncular köleler[3] arasından seçilmiş, yurttaşlık ve siyaset yapma hakları ellerinden alınmıştır. Hatta bazı dönemler tiyatronun yasaklandığını görüyoruz.[4]

"Antik Roma döneminde, seyircinin duygularını harekete geçirmek için başlıca ve olmazsa olmaz şart, bu duyguların öncelikle oyuncu tarafından hissedilmesi gerekliliğiydi. Horatius'a göre, eğer bir oyuncu seyirciyi ağlatacaksa, öncelikle kendi de kederi hissetmelidir." (Carlson, 2008, s.258)

Ortaçağ'ı oyunculuk sanatı açısından sessizlik dönemi olarak nitelendirebiliriz. Düşünme, üretme, yaratma yasaklanmıştır. Kilise tiyatroya karşıdır. *"Kilisenin tiyatroya karşı olması; tiyatronun gerçek olmayanı uydurması, susturulması gereken heyecanları uyarması, kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yaratması, ahlaka ve inançlara aykırı*

[3] Atina'nın kötü sonuçlu Sicilya seferi sırasında tutsak düşen bazı Grek askerleri Euripides'in oyunlarından parçalar okuyabildikleri ve bunu iyi yapabildikleri için serbest bırakılmış, bu askerler orada oyuncu olarak kalmışlardı. (Nutku, 1985, s.70) Bu durumdan dolayı ve sonrasında Antik Roma'da oyuncular köleler arasından seçilmiştir..

[4] 1642-1660 tarihleri arasında İngiltere'de püritenler, gücü ele geçirdiklerinde, tiyatroyu hem ahlak dışı hem de insanları dürüst işlerde çalışmaktan uzaklaştıran bir etkinlik olarak görmüşlerdir. (Ball ve Brockett, 2015, s.5)

olana yer vermesi, kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyması gibi düşüncelere dayanmaktadır." (Şener, 1998, s.70-71)

Ancak bütün yasaklamalara karşın, Ortaçağ'da üç farklı tiyatro performansı görülür: Mim tiyatrosu performansları, dini tiyatro performansları ve Roma tiyatrosundan etkilenen komedi ve trajedi oyunları performansları.

Mim tiyatrosu gösterileri, şehir meydanlarında, özel evlerde ve şölenlerde, dans edip şarkı söyleyen, çoğu ya da tamamı doğaçlama yapılan kısa sahneler oynayan jonglörler, akrobatlar, hokkabazlar, taklit yapanlar ve hayvan terbiyecileri tarafından gerçekleştiriliyordu. (Ball ve Brockett, 2000) Din tiyatrosu oyuncuları din adamları, rahipler ve rahip çömezleriydi. Amaç, kiliseye gitmeyen halkı eğitmek olduğu için, ilk önce kilisenin içinde, sonra kilisenin önünde, daha sonra da pazarlarda kurulan mekânlarda oynanırdı. Daha sonraları din adamı olmayanlar da oynamaya başladı ve zamanla, amatörler, profesyonellerin karşısında tutunamadıkları için, yerlerini meslekten oyunculara bırakmak zorunda kaldılar. (Ball ve Brockett, 2000) Komedi ve trajedi oyunları performansları ise Roma tiyatrosundan etkilenmişti. Bir tür minder üzerinde oturan ve ezberden metni seyirciye okuyan anlatıcı, bazı kelimeleri kullanmadan jestleri ve beden hareketleriyle sahneyi mim olarak oynadılar. (Nutku, 2000)

Rönesansla birlikte tiyatro ve oyunculuk sanatı yükselişe geçmiştir. Rönesans döneminde bazı rollerin gerçekçi olarak oynandığı bazı rollerde ise biçimselliğin ağır bastığı görülür, genel olarak oyunculuk etkili ve gösterişlidir. *"Çalım satmak, bağırmak ve dikkatleri oyuncu arkadaşları yerine seyircilere yönlendirmek başarılı bir uygulama olarak görülmüştür."* (Cole ve Chinoy, aktaran Zor, 2019) Gonzales de Salas, oyuncunun, oyundaki duyguları içsel bir duygu şeklinde gerçekten deneyimlemesi gerektiğini söylemiştir. (aktaran Carlson, 2008)

Rönesans'ta oyunculuğun tekrar ciddi meslek olarak algılanmaya başladığını söyleyebiliriz. Ancak hala tiyatronun eğitici işlevi ön plandadır.

> İlkel ritüellerden gelişen tiyatro düşüncesi, insanlık tarihi ile doğru orantılı ilerlemiş, tarih boyunca içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullardan etkilenerek, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda birçok şekilde yorumlanmıştır.

> Tiyatroya, farklı perspektif ve yöntemler ile ele alınmakla birlikte, temelde toplumu eğitme misyonu yüklenmiştir. Antik Yunan'da düşünürlerin belirlediği kriterler doğrultusunda ahlaklı ve erdem sahibi bireyler hedeflenirken estetik kaygı da güdülmüş, Antik Roma'da ise insanları aile yaşamına ve topluma uyumlu hale getirmek için bir araç olmuştur. Tek tanrılı dinlerin doğuşu, tiyatroyu pasif bir konuma yerleştirmiş ve dini otoritelerin tekelinde bir propaganda malzemesine dönüştürmüştür. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan yeni düşünce biçimlerinden etkilenen tiyatro bu kez insana yönelmiş, ancak dünya savaşlarının yaşattığı büyük umutsuzluğa dek eğitim işlevi tam anlamıyla kırılamamıştır. (Semercioğlu, 2020, s.10)

Rönesans dönemi ile ilgili son olarak Commedia Dell'arte oyuncularını ele alabiliriz. Commedia Dell'arte oyuncuları bugün kamera önünde ve sahnede geçerli olan spontanlık, gerçeklik, doğaçlama gibi öğeleri kullanmışlardır.

> Jestleri, duruşları, hareketleri ve kurgularıyla tiyatroyu, seyirciye yalnızca görsel bir sanat olarak tanıtmışlardır. Bir oyuncunun sınırsız gövde esnekliğini göstererek oyuncunun gövdesiyle ne kadar çok anlatım olanağı bulabileceğini ortaya koymuşlardır. Ayrıca doğuştan konuşmayı en üst düzeye çıkararak oyunculuk sanatının önemli bir öğesi olan spontanlığı ve yaratıyı ilk olarak uygulamışlardır... Yine bu oyuncular, doğaçlama yoluyla oyunculuk dünyasına bir çeşit gerçekçilik getirmişlerdir. (Nutku, 1995, s.75-80)

Başlangıcını Rönesans'a kadar götürebileceğimiz, 1789'da gerçekleşen dünyanın ilk büyük sosyal devrimi, başta Fransa olmak üzere Avrupa'nın siyasal çehrelerini değiştirmeden çok daha önceleri bir dizi teknik, bilimsel ve düşünsel keşifler ve yeniliklerle hazırlanmaya başlamıştı. Parkan'a göre, *"Rönesans'la başlayan yeniliklerin temel güdüleyicisi 'gerçeğe ulaşma' düşüncesiydi."* (1993, s.15)

19. yüzyılda dönemin ruhuna paralel tiyatroda daha natüralist ve gerçekçi bir oyunculuk anlayışına doğru giden bir sürece tanıklık ederiz. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen ekonomik ve toplumsal yapının etkisiyle, Realizm akımı ortaya çıktı. Bu akım, diğer tüm sanat dallarında etkili olduğu kadar tiyatro ve oyunculuk üzerinde de etkisini

göstermiştir. Realizm ile beraber sahnede gösterilen oyunların gerçekleri yansıtması gerektiği anlayışı öne çıkmıştır. Bu nedenle de abartılı ve taklitten ibaret olan oyunculuk anlayışı, yerini gerçekçi oyunculuk anlayışına bırakmaya başlamıştır.

> Tiyatroda Gerçekçi Akım, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında güç kazanmıştır. Oyun yazarlığında olduğu kadar sahneye koyuculukta ve oyunculukta da yeni bir sanat analyışı getiren gerçekçi tiyatro düşüncesi, öncelikle romantik tiyatro anlayışına ve popüler tiyatro uygulamasına karşı savunulmuştur... gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadırlar. ...Gerçekçi tiyatro düşüncesi oyun yazarlığında, yönetmenlikte, oyunculukta biçimden çok öze ağırlık vermiş, toplumun yaşayan sorunlarına yönelerek çağdaş bir nitelik kazanmıştır.(Şener, 1998, s.163)

Gerçekçi oyunculuk anlayışı çerçevesinde, oyunculuk sanatı ile ilgili ilk kuramsal çalışma Konstantin Stanislavski tarafından yapılmıştır. Stanislavski'nin kuramsal çalışması daha sonra Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner gibi isimleri etkilemiş ve sinema oyunculuğunu da belirleyen farklı oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Dönemler kadar mekanlar da oyunculuk biçimlerini değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Ball& Brockett bunu nüktedan biçimde şöyle aktarır:

> Günümüzde tiyatroya gittiğimizde, bize eşlik eden birkaç yüz kişiyle, genellikle akşam saatlerinde, bir araya gelir ve yapay ışıklandırmayla aydınlatılmış kapalı bir sahnede yaklaşık iki saat süren bir gösteriyi izleriz. Ancak tiyatro deneyimi her zaman böyle olmamıştır. Bizim tiyatro deneyimimiz M.Ö. beşinci yüzyılda yaşamış olan Yunanlara kesinlikle garip gelirdi çünkü onlar şafakla birlikte bir açık hava tiyatrosunda toplanır, yaklaşık on yedi bin kişi eşliğinde, gün ışığında sahnelenen ve tüm gün süren bir dizi oyun izlerdi. Bizim deneyimimiz, bir rota üzerindeki farklı noktalarda toplanıp pageant (araba) üzerinde oynanan, İncil'den alınmış bir dizi kısa oyunu izleyen ve bu rota üzerindeki gösteriden diğerine geçen, M.S. on beşinci yüzyılda yaşamış İngiliz seyircisine de aynı oranda garip gelirdi. (Ball ve Brockett, 2015, s.3)

Sonuç olarak, tarih boyunca dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarına ve farklı mekanlara[5] göre farklı oyunculuk biçimleri gelişmiştir. Dans ederek kabiledeki arkadaşlarına ayın döngüsünü haber veren ilkel insan, beden dilini kullanmayı muhtemelen spiritüel olarak en iyi biçimde hissediyordu. Köy meydanında köylülere hikaye anlatan hikaye anlatıcısı, sesinin rengindeki değişimlerle oynadığında karşıdaki etkinin nasıl değişeceğini biliyordu. Kilisede dini metinleri aktaran profesyonel oyuncu, ses ve sözel kompozisyona muhtemelen oldukça önem veriyordu. Devasa bir amfi tiyatroda binlerce kişiye oynayan tragedya oyuncusu bedenini ve sesini ne kadar geniş ve etkileyici kullanırsa seyircilerin hikayeden o kadar etkileneceğinin farkındaydı. Bugün *black box* denilen küçük tiyatro salonlarında en fazla 50 kişiye *in- yer-face*[6] akımıyla oynayan oyuncu, titreyen sesinin, alnından akan terin seyirciyi derinden etkileyeceğinin bilincindedir.

Bugün bir sinema oyuncusu sette sahneyi oynarken sadece bir yutkunmanın beyaz perdede ne kadar etkileyici duracağını çok iyi biliyor. Her dönemde farklı oyunculuk uslüpları ve oyuncunun vurgu yaptığı farklı enstrümanlar olduğunu görüyoruz. Örneğin sahnede oyuncu için esnek bir beden ve güçlü bir ses daha önemliyken, kamera için yüz kaslarını kontrol etme ve duyguları gözlerle ifade etmenin daha çok öne çıktığını görüyoruz.

Yirminci yüzyılda oyunculukla ilgili farklı yaklaşımlar oluşmuş, çeşitli açılımlar yapılmış ve yeni görüşler ortaya çıkmıştır. Bu zenginlik ve çeşitlilik bu tezin konusunu da oluşturan sinema oyunculuğunu etkilemiştir. İlerleyen bölümlerde göreceğimiz üzere sinemanın doğuşuyla oyunculuk için yeni bir alan açılmış, sinema teknolojisinin

---

[5] Oyunculuk, performansın yapıldığı yere göre, mekanın açık- kapalı, büyük- küçük, akustiğinin iyi- kötü olması, seyircilerin konumlandırılması gibi farklar oyuncunun performansını değişip dönüşmesine yol açmıştır. Bu tarihsel süreçten de farklı bir durumdur. Oyuncu büyük bir salonda sesini ve beden dilini en arkadaki seyirciye ulaştırmakla yükümlü olduğundan ona göre bir teknik kullanmaktadır. Küçük bir salonda ise beden hareketlerinin büyüklüğünü ve sesinin yüksekliğini azaltmaktadır.

[6] In-yer- face terim olarak ilk kez performans sanatçısı Allan Kaprow "18 Happenings in 6 Parts" performansı için kullanmıştır. Dadaizm ve sürrealizmden etkilenmiş, genel anlamda bir oluş ya da olay içeren, zaman ve mekân sınırlandırması olmaksızın her yerde gerçekleştirilebilen teatral etkinlik, performanstır. Bu tiyatroda yazar seyirciye/okuyucuya etik kuralları sorgulatır, tabuları yıkarak yasak olanı ortaya çıkarır ve seyirciyi/okuyucuyu ayıp, korkunç, günah veya acı verici olduğu için yüzleşmekten kaçtığı veya hasıraltı ettiği her türlü gizli kalmış duygu, düşünce ve arzuyla yüzleştirmeye zorlar. Bu yüzden de seyirciyi oturduğu yerde sarsacak, şok edecek konu ve tekniklere ihtiyaç duyar. In-yer-face tiyatrosunun ortak temaları arasında cinayet, işkence, tecavüz gibi şiddet içeren olaylar, pornografik cinsellik, cinsel tacize uğrayan çocuklar ve uyuşturucu bağımlılığı başı çeker. (Çağlayan, 2021, s.4)

değişimine paralel oyunculuk biçimleri değişmiştir. Bu değişimler ışığında düşünürler ve eğitmenler bu yeni alan için pratik ve kavramsal yeni çalışmalar geliştirmiştir.

3. OYUNCULUK DÜŞÜNCELERİ

Antik Yunan, tiyatro ve oyunculuk mesleği açısından çok önemli bir dönemdir. Bir önceki bölümde de bahsedildiği üzere, ilk profesyonel oyuncu kabul edilen İkarialı Thespis'ten itibaren Aiskhylos, Sophokles ve Euripides yazdıkları tragedyalarla, Aristophanes komedyalarıyla, Sokrates, Platon ve Aristoteles ise oyunculuk sanatı üzerine düşünceleriyle oyunculuğun gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır.

Platon'a göre, sanatsal yaratı, bilinçli bir çaba olmadığı için, akla aykırıdır, görünen gerçeği taklitle yendiği için asal gerçeğe de uzak düşer. Ayrıca O'na göre sanat, heyecanları körüklediği için ruh ve akıl sağlığına da zararlıdır. Aristoteles, tiyatro konusundaki ilk sistemli düşünce ürününü *Poetika* ile vermiştir. Platon'un düşüncelerine karşı çıkmış, kendisinden sonra gelen kuramcıları etkilemiştir. O'na göre sanat, gerçeği taklit ederken onu aşmakta, onu son amacına ulaştırmaktadır. Sokrates'e göre oyuncunun oyun esnasında aklı başında değildir. Dolayısıyla sahnede, bir bilinçli davranış ve kontrolden söz edilemez. Bu sebeple oyuncunun, izleyenler üzerindeki etkisi de tamamen, 'Tanrı'nın ilhamı'na bağlı denilebilir. Bunun için oyuncu, o etkileyici replikleri sanatla değil ancak Tanrının ilhamıyla söyleyebilir. (Şener, 1998)

Oyuncunun Tanrı'dan aldığı esinle oynadığı düşüncesi, daha sonraki yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Bu düşüncenin de devamı niteliğinde düşünürler, kuramcılar 1700'li yıllara kadar oyunculuk tekniğini salt duyguların odağına yerleştirmişlerdi. (Karaboğa, 2018)

Hatta, 18. ve 19. Yüzyıllardaki düşünürlere baktığımızda da, oyuncunun oynadığı karakterin hissettiği bütün duyguları hissetmesi gerektiğini vurgulayan düşünürlere rastlarız:

> 18. Yüzyıl'da, Luigi Riccoboni, oyuncunun, ancak oynadığı karakterin duygularını hissederek seyircide yanılsama yaratma amacına ulaşabileceğini söylemiştir. 19. Yüzyıl'da da, Mikhail Schepkin, gerçek duyguları "alev alev yanan bir ruhla, harika bir kıvılcımla" hisseden oyuncunun etkisinin, "hile

> sanatında büyük ustalık kazanmış" kurnaz oyuncuya göre çok daha büyük olduğunu savunmuştur. (aktaran Carlson, 2008, s.256)

Oyunculuk üzerine bütünlüklü ve günümüz tiyatro anlayışını da etkileyen düşüncelerin Denis Diderot ile başladığı kabul edilir. Diderot bir sistem geliştirmemiş olsa da melodram ve abartılı oyunculuğun makbul sayıldığı bir dönemde buna karşı çıkan ilk kişi olmuştur. Diderot, *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler* (*Le paradoxe sur le comedien*, 1778) adlı eserinde kendi zamanının oyunculuk anlayışını ve oyuncu alışkanlıklarını sorgulamış ve tartışmıştır.

> Diderot'ya göre, oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edebilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Bu yeniden kurgulama eyleminde belirleyici olan şey, oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani, duyarlılığı değil, tam tersi, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansılayabilme becerisi. (Karaboğa, 2018, s.36)

Diderot, bu konuda genç bir oyuncuya, Mlle Jodin'e gönderdiği mektupta: *"Her şeyi aklıyla planlayıp çözen oyuncu soğuktur; ama coşku ve duygusallıktan başka bir şeyi olmayan oyuncu da budaladır"* diye yazmaktadır. (Karaboğa, 2018, s.36)

Karaboğa, Diderot'nun bu mektupta yazdığından hareketle, akıl ve duygunun dengelenmesi iyi bir oyuncu olabilmek için kaçınılmaz olduğunu; usta bir oyuncu, aklıyla oynamayı bırakır kendini duygusallığa teslim ederse ve denetimi unutursa aynı oyunu tekrarlayamayacağını söylediğini belirtir. Ona göre, oyuncu yalnızca yüreğiyle oynamamalıdır. (2018)

Ünlü Fransız oyuncu Francois-Joseph Talma (1763-1826) da tıpkı Diderot'nun dediği gibi, oyuncunun aklı duygularıyla dengelemesi gerektiğini, hatta aklın belki de duyumsamadan daha önemli olduğunu açıklamaktadır:

> Uzun süre doğrudan duygularımla oynadım, kendimi o an ne duyuyorsam ona yönlendirirdim; Talma olduğumu unutup, örneğin Achilles ya da Orosmane olduğuma kendimi inandırdım. Ancak bu bana tutarsızlık getirdi, kendimi iyi hissettiğimde iyi, kötü hissettiğimde kötü oynadım... Bir oyuncu, yığınları düşünmeli, başarılı olabilmek için kendini denetleyebilmeli. (Lorenz, 1935, aktaran Vujoshevikj, 2019)

İngiliz oyuncu, Ellen Terry (1848-1928) de, oyuncunun oynarken, kişisel duygularını işin içine karıştırmadan hissetmesi gerektiğini söylemiştir. Çünkü ona göre de, oyuncunun sesi ve bedeni bu duygunun yalnızca bir enstrümanıdır. (aktaran Nutku, 1992)

Diderot'nun Mlle Jodin'e gönderdiği mektupta bahsettiği 'denetim' konusu, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde kamera önü oyunculuk tekniğinden bahsederken tekrar üzerinde duracağımız önemli bir konudur. Diderot'ya göre denetimin yanında önemli başka bir konu da aşırı duyarlılıktır: *"Aşırı duyarlılık şöyle böyle oyuncular çıkarır; duyarlılıktan bir zerre bile bulunmaması da en yetkin oyuncuların yetişmesini olanaklı kılar."* (Diderot, s.23)

Diderot oyunculuğu bağımsız bir sanat disiplini sayıp, bir çoğu bugün de geçerli olan oyunculuğa dair temel ilkeleri koyarak kendinden sonrakilere ışık tutmuş, hatta Kerem Karaboğa'ya göre günümüz oyunculuk yöntemlerinin öncülü olmuştur.

> Diderot, oyunculuğun doğasında yatan kendisi gibi olmak ya da başka bir kimliğin duygularını ifadelendirmek arasındaki paradoksu açığa çıkarıp tartışmasıyla, oyunculuğu bağımsız bir sanatsal disiplini sayıp, oyunculuğa dair temel ilkeleri ortaya koymasıyla, çağının ilerisindedir ve 20. Yüzyılın oyunculuk yöntemlerinin modernist öncülü sayılabilir. (Karaboğa, 2018, s.50)

Diderot'dan sonra bu konuda büyük bir boşluk olmuş, ardından 19. yüzyılda gerçekçi tiyatronun etkisiyle Stanislavski, kurucusu olduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda geliştirdiği yöntem ile ilk defa oyunculuk alanında bir sistem oluşturmuştur. Oyunculuk düşüncelerini incelerken ana başlıklar olarak Stanislavski ve Sistem, Meyerhold, Brecht, Grotowski ve Metot Oyunculuğu ele alınacaktır. Stanislavski Sistem'inin devamı niteliğinde olan Metot, sinema oyunculuğu ile sektörde çok doğru ve etkili bir noktada buluşmuştur**.** Metot Oyunculuğu'nu incelerken de alt başlıklar olarak Michael Checkov,

Sanford Meisner, Sonia Moore, Lee Strasberg, Stella Adler, Eric Morris ve bu isimlerin sinema oyunculuğuna etkileri incelenecektir.

3.1 Stanislavski

Rus tiyatro oyuncusu, yönetmen ve eğitmen Konstantin Stanislavski (1863-1983), *Oyunculuğun Grameri* olarak adlandırdığı çalışmalarına 1906 yılında başladı.

"Stanislavski, oyuncunun yaratıcılığına dair yasaları keşfederek oyunculuk sanatının ilk yöntemini oluşturmuş; yaşadığı dönemde, doğa kurallarını açıklamaya yönelik bilimsel yaklaşımların da etkisiyle ve onlardan yararlanarak, oyunculuğu analiz etmeye çalışmıştır." (Özüaydın, 2013, s.6)

Aristoteles'in özdeşleşme ilkesine dayanan birtakım psikolojik ve fiziksel çalışmaları sistemli hale getirmeye çalışan Stanislavski gerçekçi oyunculuğun temelini atmıştır. Diderot'dan yaklaşık yüz yıl sonra, Stanislavski de Diderot gibi kendi döneminin oyunculuğuna benzer bir tepki göstermiştir. Stanislavski'nin fikirleri, Rusya'da 1900'lerin başındaki disiplinsizliğe, dağınık çalışmaya, yıldız oyunculuk sistemine[7], kaprisli, kompleksli, teşhirci, abartılı konuşan ve yapay oynayan oyunculara bir tepki olarak Realizm doğrultusunda gelişmiştir. (Ergün, 2015) Stanislavski'nin oyunculuk üzerine çalışmalarından ve araştırmalarından yola çıkarak oluşturduğu 'sistem'in temelinde, oyuncunun yaratıcı düş gücünün harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup, onu içten kavramasını sağlamak vardır.

Stanislavski, oyunculuğun bütün görkemine, önceden ezberlenmiş tavırlarına rağmen sahnenin de oyuncunun da doğal olması gerektiğini ortaya koymuştur. Stanislavski Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki oyunculuk çalışmalarıyla oyunculuk alanında bir devrim yapmıştır. Yapay ve ruhsuz oyunculuğa karşı yaratıcı ve üretken bir oyunculuk anlayışını savunmuştur. Stanislavski'den önceki oyunculuk okulları oyuncu adaylarını yalnızca dış yönleriyle yetiştirmiş, oyuncunun iç mekanizmasına önem vermemişlerdir. Oysa Stanislavski, sahnede insan ruhunun yaratılmasını gerekli görmüştür. Ona göre sanatın

[7] Saxe Meiningen Dükü II.Georg (1826-1914), yıldız oyuncu kavramını ortadan kaldırmıştır. Onun sayesinde sahne sanatı, ilk kez kolektif çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlanmıştır. (Nutku, 200, s. 311)

amacı insanlar arasında ruhsal bağ kurmaktır. Bunun için oyuncunun iç dünyası, ruhu yaratmaya başlamış olması oyunculuk sanatının temel taşı olmalıdır. (Nutku, 2000)

Fakat bütün bu ilkelere rağmen, Stanislavski öğrencilerine *"Kendi yönteminizi yaratın. Benim yöntemimin kölesi olmayın. Sizin işinize yarayacak bir şeyler yaratın! Ama lütfen gelenekleri yıkmayı ihmal etmeyin."* der. (aktaran Moore, 2016, s.20)

Oyuncu, gerçek yaşamı ustaca gözlemleyebilmeli ve seçtiği gerçekçi davranış özellikleriyle rolünü canlandırabilmelidir. Stanislavski'ye göre, *"İşin en güç yanı, sahnede yalın ve içten olabilmektir. Abartmak ise çok kolaydır."* (aktaran Ergün, 2015, s.20) Stanislavski'nin bahsettiği abartı, olumsuz anlamda teatralliktir. Stanislavski buna karşı çıkmış ve oyuncuların bu gelenekten kurtulabilmeleri için egzersizler geliştirmiştir.

Sinema tarihi genel olarak teatrallikten uzaklaşma dönemi (Bu konuya çalışmanın ileriki bölümlerinde değinilecektir) olarak adlandırılır, halbuki sinemanın doğuşundan çok daha önce[8] Stanislavski bu teatralliğe karşı çıkmış ve oyuncular için 'Sistem' adı verilen kuramını geliştirmiştir. Çalışmanın ileriki bölümlerinde de inceleneceği üzere Stanislavski'nin özellikle vurguladığı 'gerçek yaşamı gözlemleyebilmek, gerçekçi davranış özellikleri ve yalınlık' sinema oyunculuğunun en temel özellikleri olarak kabul edilir.

Stanislavski hayranları ve eleştirmenleri asla bir özet kabul etmeseler de 'sistem' aşağıdaki ilkeleri kapsamaktadır:

* Oyuncunun bedeni ve sesi her türlü talebi karşılayacak biçimde özenle eğitilmelidir.
* Oyuncu, seyircide, yarattığı karakteri herhangi bir sahne hilesi ile aktardığı izlenimi bırakmamak için sahne teknikleri konusunda eğitim almalıdır.

[8] Saxe-Meiningen Dükü, II.Georg (1826-1914) ve Andre Antoine (1858-1943) doğalcı tiyatro için gerekli olan sahne, dekor, oyunculuk anlayışlarını benimsemiş ve gerçekleştirmişlerdir. Antoine ''Sahnedeki oyuncuların günlük hayatlarını yaşamalarını görmek istiyoruz'' demiştir ve doğal oyunculuk adına bugün de yol gösterici olan çok önemli prensipler öne sürmiştür. Antoine'nin Türk tiyatro tarihi içinde de yeri vardır.1914'te Darülbedayi'nin kurulması için İstanbul'a çağrılmıştır. İlk çalışmaları yapmış, ancak tamamlayamadan I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalmıştır. (Nutku, 2000, s.313)

* Gerçeğinden yola çıkarak rolünü oluşturacağı için oyuncu, gerçeğin yetenekli bir gözlemcisi olmalıdır.
* Oyuncu sahnede yapılan her şey için bir iç neden bulmalıdır. Bunu yaparken kısmen "büyülü eğer[9]"e ve "duygusal belleğine[10] dayanır.
* Eğer oyuncu kendini oynamayacaksa metni titizlikle çözümlemeli ve metinde "verilen ayrıntılı durumlar" üzerinde çalışma yapmalıdır.
* Oyuncu, karakterin her sahnedeki, oyunun tümündeki ve diğer rollerle ilişki içindeki davranış nedenlerini (motivasyon) tanımlamalıdır. Karakterin asal "hedef'i rolün, her şeyin etrafında döndüğü "araç replik"i haline gelir.
* Sahnede oyuncu, anbean sonuca doğru çözülerek akan eylemin her anına dikkatini odaklamalıdır. Böylesi bir konsantrasyon "ilk defanın yanılsamasına (illusion of the first time) yol açarak ve oyuncuya egosunu bastırıp, oyunun sanatsal taleplerini karşılamada rehberlik edecektir.
* Oyuncu, kavradığını ve becerisini ustalaştırmak için savaşmalıdır. (Ergün, 2015, s.31-32)

Moskova Sanat Tiyatrosu, bir tiyatro okulu olarak da ülkesinde ve sonrasında dünya çapında büyük etkinlik göstermiş, birlikte çalıştığı oyuncularla 20. yüzyıl dünya tiyatrosunu etkileyen bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki öğrencilerinin bir çoğu, kuramını geliştirmede O'na eşlik etmiş, dünyaya aktarma ve dönüştürmede öncü olmuşlardır.

Stanislavski'nin 'Sistem'ine karşı eleştiriler de aynı dönemde başlamıştır:

> 1923'te Stanislavski ve topluluğu Moskova Sanat Tiyatrosu, Cehov ve Gorki oyunlarından oluşan bir repertuar sergilemek üzere Amerika Birleşik Devletleri'ne geldi. Bu prodüksiyonlarda ortaya konulan oyunculuk tekniklerinin dönemin genç tiyatro sanatçıları üzerinde sarsıcı bir etkisi oldu. Bu performanslardan etkilenen ve daha fazlasını öğrenmek isteyen Amerikalılar, Stanislavski'nin 'sistem'ini, ciddi bir şekilde kısıtlanmış bir yönüyle kavradılar

[9] Literatürde 'sihirli eğer' olarak da geçer. Oyuncu kendine şu soruyu yöneltir.''Ama bu gerçek olsaydı eğer, ben nasıl davranırdım? Ne yapardım?'' ((Stanislavski, 2015, s.158)

[10] Oyuncunun sahne üzerinde duygularını, geçmişte yaşadığı bir olayı hatırlayarak uyarmasına dayalı bir tekniktir. Eskiden hissettiğiniz duyguları size yeniden yaştan tipte hafızaya 'duygu hafızası' denir. Literatürde 'coşku belleği' olarak da geçer. (Stanislavski, 2015, s.38)

> ve bunu bir dine dönüştürdüler. Sinema ve televizyon için hayli etkin olan bu miras, öte yandan Amerikan tiyatrosunu sahne sanatına ultra-realist bir yaklaşımın boyunduruğu altında bıraktı. Daha sonra Stanislavski'nin de itiraf ettiği gibi, erken dönemine ait olan ve Amerika'da çok etkili olmuş bu psikolojik yaklaşımın çıkış noktası hatalıydı. Kendisi de daha sonra duyguları uyandırmak için duygusal hafızayı kullanma yönteminden uzaklaşıp psikolojiyle değil eylem yoluyla duygu ve hisleri uyandırmaya dayalı psiko-fiziksel eylemler dizisi sistemine vurgu yapmaya başladı. (Bogart ve Landau, 2009, s.18-19.)

Sonuç olarak, Stanislavski nasıl oynanacağına dair kesin bir formül olmadığını, sahnede oyuncunun yaratıcı olması için çeşitli adımlar bulunduğunu söyler. Stanislavski oyuncudan yalınlık, fiziksel özgürlük, yoğun bir dikkat seviyesi, gözlem, partnerle etkileşim ve ana inanmasını beklemiştir. Ayrıca disiplini ve çok çalışmak gerektiğini vurgulamıştır.

3.2 Meyerhold

Stanislavski, ilk döneminde[11] eylemi duygulardan fiziksel harekete doğru kurar. Stanislavski'nin öğrencisi olan Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ise duyguyu ikinci plana atmıştır. O'na göre eylem fiziksel hareket ile sınırlıdır ve oyuncu dışsal hareketlerini kullanmalıdır. Ayrıca bu hareketler kesin ve bilinçli olmalıdır, Meyerhold'un yönteminde fazladan hareketlere yer yoktur. Biyomekanik Yöntem olarak adlandırılan bu yöntemde duygular oyuncuda değil seyircide uyanmalıdır. Oyuncunun duyguyu hissetmesine gerek yoktur, duyguların seyirciye aktarılması yeterlidir. Ayrıca Meyerhold, uzun ön analizler yerine doğrudan sahne üstü çalışmasının yararına inanır.

Meyerhold, oyunculuğun koordine edilmiş hareketlerin, bilinçli, uyanık ve zekice bir çalışmanın sonucu olduğunu ve duygusal yüke bağlı bir olguyla bağlantısının olmadığını ileri sürmüştür. (Pavlovski, 1998, s.86)

[11] Stanislavski'nin iki dönemi vardır: İçeriden dışarıya ve dışardan içeriye. Eylemi duygulardan fiziksel harekete doğru yani içeriden dışarıya doğru kurduğu dönem ve fiziksel hareketten duygulara yani dışardan içeriye doğru kurduğu dönem. Stanislavski ve Meyerhold bu konuda önce çatışmışlar ama son dönemde aynı noktada yani dışardan içeriye noktasında buluşmuşlardır.

> Yalnızca tiyatroya mahsus hayali jestler, stilize teatral hareket, teatral seslenişlerin ölçülü tonlamaları: Bunların hepsi de hem halk hem de eleştirmenler tarafından kınanmıştır, çünkü 'teatrallik' kavramı, sözde 'iç duygucu oyuncular' tarafından geliştirilen oyunculuk tarzının izlerini hala taşımaktadır. (Meyerhold, 2014, s.121)

Psikolojik içtenlik, rolü yaşama, bilinç yoluyla bilinç altına ulaşmak gibi kavramlar Meyerhold'a çok yabancıdır. Bu konuda Meyerhold'un şu sözleri manidardır:

> Kendinden geçme, şu adı çıkmış duygusallık, şu 'coşkusal yaşantı'; hocam Konstantin Stanislavski'nin yöntemidir, laf arasında, muhtemelen ileride reddedeceği bir yöntem. Biz kendinden geçmeye değil, katı fiziksel temele dayalı uyanıklığa ihtiyaç duyarız. (aktaran Karaboğa, 2018, s.129)

Meyerhold'a göre, *"Öne çıkan unsur rol değil, oyuncu ben'liğidir, oyuncunun yarattığı maske aracılığıyla sergilediği tavırdır. Teknik ustalık, sanatsal virtüozite ve politik tavır."* (aktaran Karaboğa, 2018, s.175)

> Teknik mükemmelleştirildiğinde, yani oyuncu fiziksel ifade araçları üzerinde hakimiyet kurduğunda ve oyunculuğun kurallarını ikinci doğası haline getirdiğinde, kısacası kendine ait bir oyuncu maskesi yaratabildiğinde, özgürlük de kendiliğinden belirecektir. Buradaki özgürleşme hali, çocuğun oynamaktan aldığı hazza benzer bir duygunun, oyuncuda uyarılmasıyla sonuçlanır. O, çocuk oyunlarındaki gibi, kendi kurguladığı oyunun hem yaratıcısı hem de uygulayıcısıdır ve oyun sıkı yapısal kurallarla örülü olduğu halde, kişisel buluşlarını sergilemekte alabildiğine özgürdür. (Karaboğa, 2018, s.174)

Oyuncu ve yönetmen olan Meyerhold tiyatroda çalıştığı yıllarda, sinema yönetmeni Eisenstein için dekor ve giysi hazırlamıştır. Bu dönemde Eisenstein, Meyerhold'un biyo-mekanik kavramından etkilenmiş ve kendi sinemasının temelinde bulunan atraksiyonlar montajını geliştirirken Meyerhold'un düşüncelerinden faydalanmıştır. (Teksoy, 2005)

3.3 Brecht

Yirminci yüzyılın kendine özgü en önemli tiyatro anlayışlarından biri olan Bertolt Brecht'in (1898-1956) Epik Tiyatro kuramının merkezinde oyuncudan çok metnin nasıl

sahneleneceğine dair bir tiyatro tavrı vardır ve oyunculuk, diğer sahne öğeleri gibi (dekor, kostüm, müzik, vb), bu anlayışın tamamlayıcı ya da destekçi bir unsuru olarak değerlendirilir. (Karaboğa, 2018, s.178)

Brecht'in kendi sözleri ile *"Epik Tiyatro, enikonu bir sanat işidir ve artistik yetenekten, hayal gücünden, mizahtan ve duygusal katılımdan ayrı düşünülemez pek, bunlar olmadan pratikte uygulanamaz. Epik Tiyatro, eğlendirici ve öğretici nitelik taşımak zorundadır."* (Brecht, 1990, s.13)

Brecht, dramatik tiytroya karşı çıkmış ve seyircide bir bilinç yaratmayı hedeflemiştir. Bu hedefine de yabancılaştırma etkisi ile varır. Epik Tiyatronun en güçlü özelliği *Yabancılaştırma Efekti (Y- efekti)*'dir.

Epik Tiyatro'nun Yabancılaştırma Efekti şöyle tanımlanabilir: *"İnsanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkan veren efektlerdir."* (Brecht, 1990, s.11)

Brecht yabancılaşmaya katkıda bulunan üç araçtan bahseder: *"Üçüncü şahsı benimsemek, geçmiş zamanı benimsemek ve sahne talimatlarını ve yorumları söylemek. Bu üç aşamalı süreç üzerinden metin provalarda yabancılaştırılır ve genellikle performans sırasında da böyle kalır."* (Ball ve Brockett, 2018, s.365)

Y- efekti, bugün sinemada sıkça rastladığımız bir efekttir. Halbuki sinemanın ilk yıllarında özellikle kurmaca filmlerin ortak özelliği seyirciye kameranın varlığını hissettirmemek üzerineydi. Brecht, tiyatroda olduğu gibi sinemada da dördüncü duvarı[12] yıkmıştır. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Ingrid Bergman gibi yönetmenlerin yabancılaştırma efektini sinemada sıkça kullandığını görürüz. Hatta bugün bazı digital projelerde bu efekti bir anlatım diline dönüştüren oyunculuk biçimlerine

[12] Dördüncü duvar denilen bu hayali duvar, oyuncuları seyirciden ayıran görünmez bir bariyer görevi görmektedir.. Tiyatroda 19. Yüzyılda yaygınlaşan Realizm akımının da dördüncü duvar konseptinin eleştirilmesinde büyük katkısı olmuştur. Herhangi bir kurgusal yapıtta dördüncü duvar illüzyonunun bozularak, seyircilerin kurmacadan haberdar olduğu hissinin yaratılması 'dördüncü duvarı yıkma tekniği' olarak adlandırılır. Oyuncuların seyirciyle doğrudan göz teması kurması, seyircinin varlığına değinmeleri veya seyirciyle konuşmaları, bu tekniğe verilebilecek en basit örnekler arasında.

rastlıyoruz: House of Cards[13] ve Fleabag[14] gibi. Oyuncunun bir anda kameraya dönüp konuşmaya başlaması anlatıyı ve duyguyu çok güçlendirmiş, seyirciyi koparmak yerine hikayeye ve karaktere güvenip daha da bağlanmasını sağlamıştır.

Mutlu Parkan'a göre çağdaş yönetmenler içinde Brechtyen bir sinemanın en yetkin öneklerini sunan yönetmen kuşkusuz Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'dır.

> Godard, bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil domates salçasıyla kaplandığını ve hala seyirciyi etkileyip, heyecanlandırdığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir. Otuzu aşkın uzun metraj filmiyle Godard, sürekli bir arayış ve deneme çabasının sonunda, Brecht'in daha önce de sözünü ettiğimiz çok önemli tespitine varmıştır: 'Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine yansımanın realitesidir'; nitekim 'bizim için realite, o realitenin bir dökümünü veren realite imajlarının insandan daha ziyade realitenin imajlarının keşfedilmesidir'. (Parkan, 2020, s.71)

Brecht'te oyuncular sadece karakterleri sunmaz, aynı zamanda sahnede oyuncu olarak "kendilerini", kendi varlıklarını ve karakterler hakkındaki fikirlerini de belli ederler. Bu nedenle, Brecht oyuncunun sahnede sadece karakter olarak değil, aynı zamanda bir oyuncu, bir profesyonel olarak da var olduğu gerçeğine büyük önem verir. (Parkan, 2020)

> Brecht'in oyunculuk tekniğinde metnin verili durumlarına bağlı skor oluşumu ve oyunculukta gerçeğe uygunluk başat bir rol oynar…'Ben' ya da 'ego' halinin parçalanmasından, etkisizleştirilmesinden yola çıkar… Brecht, oyuncunun içinde yer aldığı toplumun ilerici ya da devrimci unsurlarıyla benzer kaygıları taşıyarak ya da onların sözcülüğünü üstlenerek hareket etmesi gerektiğinin savunurken, verili kimliği yok etmek yerine onun ' bilincini yükseltmeyi', yani onu toplumsal kolektifle bütünleşmeyi önemser. (Karaboğa, 2018, s.238)

Brecht'e göre, oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıktığı zamanlarda olduğu gibi, şimdi de oyuncunun sanatının konusu, dünyanın çığırından çıkmış olmasıdır. *"Ancak, dünya*

---

[13] 2013-2018 yılları arasında Netflix'te yayınlanmış, başrolleri Kevin Spacey ve Robin Wright'ın paylaştığı digital dizi. Hikaye Amerika Birleşik Devletleri parlamenter ve başkanlık sistemi üzerinden ilerler.

[14] Fleabag, Londra'da tek başına ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadının hikayesini konu ediyor. Dizide, 30'lu yaşlarındaki kadının aşk, aile ve iş hayatında yaşadığı gündelik olaylar ele alınıyor. Başrol oyuncusu Phoebe Waller-Bridge sıklıkla ekrana bakarak seyirciyle iletişime geçiyor.

çığırından çıkmasaydı, sanat diye bir şey olamazdı ya da olurdu gibilerden bir şey söyleyemeyiz; çığırından çıkmamış bir dünyayı tanımıyoruz çünkü." (Brecht, 1990, s.192)

Brecht, sinema ve tiyatronun klasik dramatik yapısını yıkmış, sinemayı, oyuncuları ve seyircileri derinden etkilemiştir. Godard, Haneke, Varda, Resnais, Lars von Trier gibi bir çok yönetmen Brecht'in etkisiyle eserler üretmişler, oyunculardan hikayeye sahip çıkmalarını ve eleştirel bakışlarını performanslarına koymalarını istemişlerdir. Y efekti ile seyirci, kahramanlar ya da hikayeyle özdeşleşme kurmuş, konunun içinde kaybolmadan derinlemesine düşünmelerini sağlamıştır.

3.4 Grotowski

Tiyatro kuramcısı, yönetmen, oyuncu ve eğitimci Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), 'Yoksul Tiyatro' öğretisini geliştirmiştir. İnsan doğasını keşfetmeye çalışmış, yalınlaşarak insan ruhunu açığa çıkartmaya yönelik egzersizler geliştirmiştir. Basit dekor ile vücudu etkin biçimde kullanarak hikaye anlatımı üzerine çalışmış, deneysel tiyatro yaklaşımı ile alanında çok etkili olmuştur.

İngiliz tiyatro ve sinema yönetmeni Peter Brook, Grotowski için şöyle söylemiştir: *"Grotowski biriciktir. Niçin? Çünkü dünyada başka hiç kimse, bildiğim kadarıyla Stanislavski'den beri hiç kimse oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir."* (aktaran Karaboğa, 2018, s.82)

Grotowski'nin oyunculuk tekniği 'kendiliğindenlik (fiziksel özgürleşme)' ve 'biçimsel disiplin (oyuncunun skoru)' üzerine kuruludur.

> Grotowski'ye göre, oyuncunun fiziksel ve ruhsal engelleri, gündelik hayatta insan yaşamının aile, iş, arkadaş topluluğu gibi ortamlar arasında birbirinden farklı kimliklerle bölünmesinden kaynaklanır. İnsanlar, çeşitli toplumsal roller ya da rol maskeleri aracılığıyla birbirleriyle iletişime girerler ama bu sahici olmayan, yapay ilişkiler doğurur… Grotowski'nin hedefi, kendimizden yola çıkarak rolle ilgili hakikate ulaşmak değil ama kendimizle ilgili ve başkalarından saklı tuttuğumuz hakikate ulaşmaktır. (Karaboğa, 2018, s.89-90)

Karaboğa'ya göre Grotowski'nin göre skor oluşumu, rolün bütününü bir çağrışım aracı olarak kullanmak ve bu yolla, oyuncuların kendi mahrem anılarıyla temas kurmalarını sağlamaktır. (Karaboğa, 2011, s.94)

Grotowski oyuncunun ahlakıyla ilgili olarak, yöntem ne olursa olsun etik olması gerektiğine vurgu yapar.

> Eğer oyuncu en üst biçimiyle kavranan yaratımdan çok çekicilik, bireysel başarı, alkış ve ücretiyle ilgileniyorsa bu edimin üstesinden gelemez. Eğer oyuncu bu edimi temsildeki yerine, seyircinin türüne ya da gününe göre koşulluyorsa onun varlığından söz edilemez. Eğer oyuncu, tiyatrodan uzakta olsa bile, yaratıcı itkisini boşa harcarsa ve daha önce söylediğimiz gibi onu kirletirse ve bunları özellikle kuşkulu bir doğaya sahip rastlantısal bağlantılara girerek ya da önceden tasarlayıp yaratıcı edimi meslekte yükselmek için bir araç gibi kullanarak yaparsa, bütünsel edim diye bir şey olamaz. (Karaboğa, 2018, s.96)

Grotowski'nin oyuncunun ahlakıyla ilgili düşünceleri çok büyük önem taşır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde eğitim modeli önerilerinde temel derslerden biri de 'sürdürülebilir oyunculuk' dersi olacaktır. Özellikle günümüzde popüler kültürün manipülasyonuyla ve Türkiye'deki sektörün hukuksal (telif yasaları, oyuncuların tabi tutulduğu çalışma koşulları gibi) boyutunun etkisiyle bir oyuncu adayının sürdürülebilir bir kariyere ve uzun dönemli yüksek bir ruh sağlığına sahip olması için daha kariyerine başlamadan sektör bileşenlerini tanıması, kendi etik değerlerini belirlemesi ve vizyonunu genişletmesi gerekmektedir.

3.5 Metot Oyunculuğu

Stanislavski, 1922 yılında, Moskova Sanat Tiyatrosu ile birlikte iki yıl süren bir Avrupa ve Amerika turnesine çıkar. Turne büyük yankı uyandırır. Turne boyunca Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sergilediği oyunlar ve oyunculuk performansları Amerikalılar'ı büyülemiştir. Rus oyuncuların sergilediği oyunculuk biçimi Stanislavski'nin 'Sistem'idir. Bu yeni oyunculuk biçimi sinema oyunculuğunu da etkisine alır. Amerika'nın, kendi ülkesinden çok daha iyi koşullara sahip olması ve teknik açıdan da çok daha fazla iyi koşullara sahip olmasından dolayı bir çok Rus tiyatro sanatçısı Amerika'da kalmaya karar

verir. İçlerinde Richard Boleslavski, Maria Ouspenskaya[15], Maria Germanova, Vera Soloviova, Andrius Jilinsky, Leo Bulgakov, Barbara Bulgakov ve Tamara Daykarhanova'nın bulunduğu oyuncular, Amerika'daki oyunculuk okullarında ders vermeye başlarlar ve Stanislavski Sistemi'nin Rusya sınırları dışına taşınmasına katkıda bulunup Amerikalıların oyunculuk anlayışını Stanislavski Sistemi ışığında yeniden temellendirirler. Böylece Amerika'da, Stanislavski'nin öğrencileri Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya'nın 1923-1926 yılları arasında oyunculuk dersleri verdiği American Laboratory Theatre'da, Metot Oyunculuğu'nun temelleri atılmış olur. Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya, American Laboratory Theatre'da, yüzlerce Amerikalı oyuncu ve yönetmeni, Stanislavski Sistemi ile eğitmiştir.

1929 yılında büyük buhranla birlikte Boleslavsky ve Ouspenskaya'nın öğrencileri Harold Clurman, Lee Strasberg, Cheryl Crawford, Stella Adler, Uta Hagen'in de bulunduğu 28 genç bir arkadaşlarının Connecticut'ta bulunan yazlık evine yerleşir. Günün 24 saatini tiyatroyla geçiren bu gençler Grup Tiyatrosu'nu[16] kurarlar. Hayran kaldıkları Moskova Sanat Tiyatrosu oyunlarındaki oyunculuğu yakalamaya çalışmaktadırlar. Bir arada yaşayan bu tiyatrocuların tek konuları, Stanislavski oyunculuğunu yeni katkılarla aşmaktır. O zaman farkında olmasalar da, Grup Tiyatrosu yeni biçimdeki oyunları ve özellikle oyunculuklarıyla başta Amerika olmak üzere tiyatro dünyasına yeni bir boyut getirmektedir. Ortaya çıkardıkları oyunculuk disipliniyse Metot Oyunculuğu adını alır. Stanislavski'nin oyunculuk kuramlarını bir adım daha ileriye götürmüşlerdir. (Gerçeker, 2018, s.19)

[15] Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çok büyük etki uyandıran Amerika turnesi sonrası Amerika'da kalmaya karar veren Maria Ouspenskaya'nın iyi bir tiyatro yaşamının yanında başarılı bir sinema hayatı da olmuştur. 20 filmde oynamış ve iki kere de oscar kazanmıştır. Ouspenskaya Amerika'daki tiyatro yaşamı sırasında oldukça etkili ve saygın birisi olarak kabul görmüştür. Oyunculuğu eleştirmenler ve meslektaşları tarafından daima övgüler alan Ouspenskaya, Stanislavski'nin 'sistem'ini yüzlerce öğrenciye öğretmiş ve bu öğrenciler bu yeni tekniği sahnelere, filmlere, radyolara ve televizyona taşımışlardır. Ouspenskaya'nın oyunculuğu ve eğitmenliği Amerikan Oyunculuk tekniğinde çok ciddi bir etki yaratmıştır. (Ergün, 2015, s.117)

[16] Grup Tiyatrosu'nun kurulmasına dair alternatif bilgi Morris'den gelmektedir: 30'ların başında Lee Strasberg, Stella Adler, ve birkaç kişi daha Stanislavski ile çalışmak ve öğretisini öğrenmek amacı ile Rusya'ya gitmişlerdir. Orada yaklaşık iki ay kalmışlar ve Amerika'ya dönmelerinden kısa süre sonra edinilmiş bilgileriyle, bu ülkede 'Metot'un temeli olan Group Theatre'ı kurmuşlardır. Group Theatre uzun yıllar ürünler vermiş ve Stanislavski sistemini kullanıp geliştirerek bir çok yapıma imza atmıştır. (Morris, 2002, s.22-23)

Lee Strasberg, Stella Adler ve Sanford Meisner Metot'un temel standartlarını belirleyen isimler olarak tanınmaktadır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda ise, Strasberg, Actors Studio'yu kurar. Dünyadaki en önemli oyunculuk eğitim kurumu olan Actors Studio, ünlü tiyatro ve sinema oyuncularına Metot Oyunculuğu eğitimi vermiştir. Stella Adler Conservatory'de, Meisner ise Neighborhood Playhouse'da Metot Oyunculuğu'na kendi katkılarını yapmış, Stanislavski'nin geliştirdiği tekniklerin yorumlanmasıyla ilgili bazı yönlerden birbirlerinden ayrılsalar da, Metot'un bugünkü haline gelmesinde en etkili isimler olmuşlardır.

Gerçeker, Holywood'da konuşulan, kamera önü oyunculuğa Metot Oyunculuğu sisteminin girdiği gün şeklinde yorumladığı anektodu şöyle aktarır: 1942 yılında Spencer Tracy ve Katherine Hepburn'ün başrolde oynadığı Keeper of the Flame filminde Grup Tiyatrosu'ndan iki oyuncu da oynamaktadır. Bir gün Spencer Tracy çekimi durdurup, *"Durun, bu gençler nasıl oynuyor? Onlarınki oynamaksa, bizimki ne oluyor? Onlar oyunculuğu bana da öğretsinler. Yaptıkları harika bir oyunculuk"* demiştir. (Gerçeker, 2018, s.21)

Günümüzde artık kamera önünde oynayan bir çok oyuncu Metot Oyunculuğu'nu uygulamaktadır. Metot Oyunculuğu'nun tüm dünyada popülerlik kazanmasında etkili olan başlıca isimler, Marlon Brando, James Dean, Anthony Quinn, Al Pacino, Robert De Niro, Robert Duvall, Paul Newman, Dustin Hoffman gibi oyunculardır.

> Merly Streep Robert de Niro'yu anlatıyor: "Bob, en iyiyi, mükemmeli temsil ediyor bence. Çekimler başlamadan altı ay önce çekimlerin yapılacağı köye yerleşip ordaki insanlarla ilişkiler kurdu. Onlarla birlikte çalıştı, yedi, içti. O yöredeki insanların dil özelliklerini kapmaya çalıştı, kısacası, onlardan biri olmak için büyük çaba harcadı. Pennsylvania sürücü belgesi bile almıştı. Ayrıca özel av belgesi edinmişti. Daha önce, başka bir filmi için de (Öfkeli Boğa) boks öğrenmişti. Ünlü boksör Jake LaMotta'ya benzemek için kilo almaktan bile çekinmedi. Ona bir ağacı canlandırması söylense, duraksamaksızın ormana gider, orda altı ay yaşar." (Tahin, 1990, s.187)

Sistem gibi Metot'da eleştiriler almaktadır. Amerikalı oyuncu, kuramcı ve eğitmen Eric Morris, Metot Oyunculuğu'nu şöyle eleştirmektedir:

> Metot'ta eksik olan bağ, kuram ile uygulama arasındaki boşluktur. Kuram pek çok açıdan kulağa mantıklı gelir ve kolay anlaşılabilirdir ama tekniklerin bir çoğu işe yaramamıştır. Bu açmaz bir çok oyuncunun metodu terk etmesine yol açmıştır. …Kuramla uygulama arasındaki köprü; oyuncunun, içindeyken, metodun aletlerinden etkilenebildiği bir yaşam durumuna ulaşmasıdır, bu, kaynağı sahici olan bir özgür bir yaşam durumudur, oyuncunun her şeyi hissedip ifade edebildiği bir yerdir. OLMA'dır[17]. (Morris, 2002, s.22-23)

Metot oyunculuğu bütün eleştirilere rağmen hem eğitim sistemi içinde hem pratik uygulama açısından çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Günümüzde sinema oyuncularının sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biridir.

3.5.1 Sistem ve metot oyunculuğunun karşılaştırılması

Stanislavski'nin Sistemi ve Metot Oyunculuğu yüz yıla yakın bir süredir oyunculuk okullarında öğretilen en yaygın oyunculuk yöntemleridir. Bugün artık dünyada temel olarak iki tür oyunculuk biçimi bulunduğu düşünülür: Sistem ve Metot.

> Sistem ve Metot, dışsal kalıplara dayalı, göstermeci oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları 'göstermesi' değil, 'hissetmesi' gerekmektedir. Oyuncu sahnede, oynadığı karakterin yaşadıklarını, dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşamalıdır; oyuncunun duyguları, –mış gibi, sahte değil, yapmacık değil, gerçek olmalıdır; duygular gösterilmemeli, hissedilmelidir. Oyuncu sahnede 'oynamaz', 'yaşar'. Oyuncu, oynadığı karakterin hissettiği bütün duyguları hissetmelidir. (Carlson, 2008, s.256)

Stanislavski Sistemi, çıkış noktası olarak oyunun somut veya soyut tüm gerçeklerini ayırt etmeksizin kullanırken, Metot Oyunculuğu çıkış noktası olarak oyunun gerçekleri yerine, gündelik yaşamın somut gerçeklerini kullanmayı tercih eder. Bu bağlamda, Metot

[17] Morris'in eğitim sisteminde kullandığı OLMA hali şöyle açıklanabilir: Sahne üzerindeki bir yaşam an'ının en gerçek, en dolu, en bütün durumuna ulaşmış hali. Oyuncu bunun için ne hissettiğini bulmalı ve bütünüyle ifade etmeli. (Morris ve Hotchkis, 2000, s.21)

Oyunculuğu'nun, Stanislavski Sistemi'ne göre daha naturalist (doğalcı) bir yaklaşım içinde olduğu söylenebilir. (Özüaydın, 2013)

Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu arasındaki temel farkları Özüaydın şöyle açıklar:

1. Sistem, oyuncunun, duygularını harekete geçirme için gerekli uyaranı, her zaman oyunun oyun yazarı tarafından belirlenen verili koşullarının sınırları içinde araması gerektiği görüşünü savunurken; Metot, oyuncu açısından bu sınırlamanın gerekliliğini reddeder ve oyuncunun, duygularını harekete geçirecek uyaranı, oyunun verili koşulları dışına çıkarak aramakta yaratmakta özgür olduğunu savunur.

2. Stanislavski Sistemi'nde, oyuncu, karakter gibi düşünür, hisseder ve yapar. Metot Oyunculuğu'nda ise, oyuncu, karakter gibi hisseder ve yapar, fakat karakter gibi düşünmek zorunda değildir.

3. Sistem, oyuncunun, imgesel, kurgusal olandan yola çıkmasını önerirken; Metot, oyuncunun, tanıdığı, bildiği, kişisel ve somut olgulardan yola çıkmasını önerir. (Özüaydın, 2013, s.35)

Stanislavski'den aldıkları miras ile Metot oyunculuğunu geliştiren ve Holywood'a, dolayısıyla dünyaya yayan eğitmenlerden Michael Chekhov, Sonia Moore, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner ve Eric Morris'in düşüncelerini inceleyelim.

3.5.2 Michael Chekhov

Oyuncu, yönetmen, yazar ve eğitmen Mikhail Aleksandrovich Chekhov (1891-1955), Moskova Sanat Tiyatrosu döneminden Stanislavski'nin kendi deyimiyle en parlak öğrencilerinden biri idi. Michael Chehkov aynı zamanda oyun yazarı Anton Chehkov'un yeğenidir.

Jack Nicholson, Yul Brynner, Clint Eastwood, Anthony Hopkins, Ingrid Bergman gibi birçok oyuncuya eğitim vermiş olan Chekhov, 'psikofiziksel' çalışmalarıyla tanınır.

Michael Chekhov yöntemini temel olarak ‘imgeleme’, ‘ hayal gücüne’ (imagination) oturtmuştur. Tekniğinde beden ve hareket önemlidir. Oyuncuyu karaktere yaklaştırmak için hem bedensel hem de duygusal hareketler kullanılır. Onun egzersizlerinde dışsal olarak kavranılan içsel olarak deneyimlenir. İnsanın doğası gereği oyuncunun, gündelik yaşamın reel deneyimleri ile kendi fizik ötesi imgelemi arasında güçlü bir bağlantı kurması gerekmektedir. Oyuncunun görevi metnin ötesine geçmek için yaratıcı düş gücünü, imgelemini harekete geçirmek, gündelik yaşam dışındaki deneyimlerden, imgelerden ve seslerden yararlanmaktır. Aksi takdirde, çoğu oyuncunun Antik Yunan tanrısı yorumunda ahiret sesli din adamı klişesine düşmesi olasıdır. Chekhov oyuncuda psiko-fiziksel açıdan bulunması gereken dört temel nitelikten bahseder: Hafifleme, biçim, güzellik ve bütünlük. (Ergün, 2015)

Chekhov hikayenin ve karakterin doğal olarak yarattığı atmosfere çok önem verir: *“Dünde kalmış oyunculuk klişelerine korkakça bağlı kalmak zorunda olmayacaksınız. Etrafınızdaki atmosferle dolu hava ve alan sizi hep besleyecek ve içinizde yeni hisler ve taze yaratıcı dürtüler uyandıracak. Atmosfer sizi kendiyle uyumlu bir şekilde oynamaya zorlayacak.”* (Chekhov, 2014, s.93)

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bahsedeceğimiz kamera önü oyunculuk ve sahne oyunculuğunun farklarından biri de Chekhov’un vurguladığı atmosfer yaratma konusudur. Sahnede seyirci en baştan itibaren, hatta koltuklarına yerleşirken dekoru görür, ayrıntıları inceler, atmosfere hakim olur. Fakat sinemada atmosferi yaratmak ve seyirciye hissettirmek öncelikle oyuncunun işidir, gerisi kurguda tamamlanır. Yakın plan bir kadrajla başlayan bir sahnede oyuncunun işi bir yandan da atmosferi yansıtmaktır.

Michael Chekhov’a göre, sadece tiyatro yapıtları değil, bir oyuncunun estetik kaynağı resim, heykel sanatı, mimari, edebiyat ve diğer sanatlardır. Örneğin peri masalları Chekhov için çok önemlidir. Her biri yoğun bir şekilde bilinçaltımızı harekete geçirici öğeler taşımaktadır. (Ergün, 2015) Chekhov bir çok tiyatro düşünürü ve eğitmeni gibi, oyuncunun bir çok farklı sanat alanından beslenmesi gerektiğini düşünür. Ancak bir çok farklı alandan beslenen ve yaratıcı sürecin içinde olan oyuncu uzun vadeli ve sağlıklı bir kariyer inşa edebilir. Bu konu (sürdürülebilir oyunculuk kariyeri, disiplinlerarası bir

yaklaşım ve yaratıcı oyuncu kavramı) çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, kamera önü oyunculuk eğitim modeli önerilerinde karşımıza çıkacaktır.

3.5.3 Sonia moore

Rus oyuncu, yazar ve oyunculuk eğitmeni Sonia Moore (1902-1995), yazdığı ‘Oyunculuk Eğitimi için Bir El Kitabı Stanislavski Sistemi’ adlı kitapla hem öğrenciler için Stanislavski’nin Sistem’i konusunda bir yol haritası çıkarmış, hem de kendi yorumuyla yönteme katkı sunmuştur.

Stanislavski’ye göre, oyuncu sahne üzerine çıkıp, öylesine bir duyguya giremez. Oyuncunun dürüstçe yapabileceği yegane şey, verili koşullar dahilinde duyguyu, coşkuyu çağrıştıran fiziksel eylemdir. ‘Moore’a göre 'Fiziksel Eylemler Yöntemi'ni kavramış bir oyuncu, kendisini duyguya girmek için zorlamadan sahneye çıkar. Sorumluluğu sadece amaca yönelik basit, kesin bir fiziksel eylem gerçekleştirmektir. (Moore, 2016)

> Sonia Moore'un yöntemleriyle oyunculuk kariyerinde önemli yerlere gelen pek çok oyuncu olmuştur. Bunlardan Vincent D'onorfio, Holywood sinema dünyasında tanınmış önemli bir oyuncudur. Full Metal Jacket, İrlandalı'yı Öldür (Kill The Irishman), Hücre (The Cell), Kadillak Kayıtları (Cadillac Records) ve Siyah Giyen Adamlar (Men in Black) oynadığı filmlerin birkaçıdır. Kariyeri boyunca yer aldığı her filmde canlandırdığı karakterler bakımından dikkat çeken bir isimdir. Birbirinden farklı, sivri rollerde sergilediği başarılı oyunculuğuyla tanınmasının nedenini hocası Sonia Moore'a bağlar. Sonia Moore'dan öncelikle oyuncu disiplinini edindiğinin altını çizen D'onofrio, bir role nasıl yaklaşması gerektiğini ve hikayenin anlatılmasında yardımcı olacak seçili fiziksel eylemleri doğru bir şekilde tespit etme yöntemini öğrendiğini söylemiştir. (Cevher, 2015, s.203)

Moore, oyunculukta oyuncular arası alışverişin önemli olduğunu savunduğundan, oyuncunun partneri olmadan çalışmaması gerektiğini vurgular.

> Oyuncu repliklerin aktif aktarımı yoluyla meslektaşının görmesini ve duymasını istediği şeyi, onun zihninde oluşturmalıdır. Bu nedenle Moore, oyuncunun bir diyaloğu diğer kişi olmadan çalışmaması gerektiğini vurgular. Zira partneri

> olmadan çalışan oyuncu tepki almamaya alışacaktır, bu da oyuncunun sahne karşısında tepki veren bir kişiyle iletişim kurmasını zorlaştıracaktır. (Cevher, 2015, s.219)

Peki Moore'un oyuncunun mutlaka partneriyle çalışması gerektiği konusundaki düşüncesi, sette ilk defa sahne çekiminde gördüğümüz partnerimizin karşısında, yeşil perdede[18] veya kamera açısından dolayı partnerimize değil de bir markeye[19] bakarken, yani tepki alamazken nasıl işleyecektir? Partnersiz oyun olarak adlandırabileceğimiz bu durum kamera önü oyunculuk tekniklerinden biridir ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde incelenecek ve eğitim modeli önerileri için de yol gösterici olacaktır.

3.5.4 Lee Strasberg

Stanislavski'nin oyunculuk tekniğini geliştirerek, Amerika'da uygulanmasını sağlayanlardan biri olan Lee Strasberg (1901-1982), 1930'larda arkadaşlarıyla birlikte Grup Tiyatrosu'nu kurmuştur. Tiyatronun üyelerinden çoğu Holywood'da film oyunculuğuna yeni bir yön kazandırmışlardır. Strasberg şu anda film oyunculuğunun ana tekniği kabul edilen Metot Oyunculuğunu yaratan kişi olarak kabul edilir. Strasberg aynı zamanda Actors Studio'nun kurucularındandır. Metot'u sinema oyunculuğuna uyarlamış ve geliştirmiştir.

Lee Strasberg'in oyunculuk tekniğinde, oyuncular karakterlerinin duygusal dünyasını daha derinden anlamaya ve bu dünyayla daha derin bağlantılar kurmaya çalışır. Bu metot ile oyuncu, izleyicide gerçek yaşamdan duygular ve tepkiler uyandırır. Strasberg'ün öğrencileri arasında, Paul Newman, Al Pacino, George Peppard, Dustin Hoffman, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Mickey Rourke, Geraldine Page, Kim Stanley, James Dean, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Robert De Niro, Jill Clayburgh, Jack Nicholson ve

[18] Yeşil perde, greenscreen veya greenbox olarak da adlandırılan bir tekniktir. Teknik olarak yok etmek istenilen bir görüntünün yerine istenilen görüntüyü yerleştirme ilkesine dayanmaktadır. Aslında chroma key (kilit renk) denen bir çekim hilesi yönteminin en çok tercih edilen uygulamasıdır. İki farklı görüntüyü birbirinin üstüne oturtmaya yarar. (https://www.lumosajans.com/yesil-perde-greenbox-nedir/)

[19] Marke: Film çekimi esnasında oyuncuların yerlerini belirlemek için yere konulan işarettir. Ayrıca kamera açısından dolayı oyuncunun karşısındaki partneri kaldırıp göz hizasına bir işaret koyup oraya doğru oynaması sağlanır.

Steve McQueen gibi isimler yer alır. Eğitmen kimliğinin yanı sıra Strasberg, Baba 2'deki (Gotfather II) Hyman Roth performansı ile Oscar'a aday olmuştur.

Strasberg, 'psikolojik gerçekçi oyunculuk' kavramını *hayali uyaranlara*[20] sahici tepkiler vermek olarak tanımlar**.** (Cevher, 2015) Hayali uyaranlar kavramı sinema oyunculuğu için çok önemlidir. Çünkü oyuncu sette çoğunlukla hayali uyaranlar ile çalışır. Hatta bu hayali uyaranlar, set sürecinden önce audition[21] veya self audition[22] aşamasından başlar. Set sürecinde de partner yerine markeye oynamak veya yeşil perde önünde hiç bir destekleyici unsur olmadan oynamaya dek sürebilir.

"Karakter, oyuncunun kişisel duygularıyla beslenince rolle ilişki daha inandırıcı hale gelecek, oyuncunun ifadesi daha ikna edici olacak ve seyirci de kendini daha çok kaptıracaktır." Strasberg'e göre, oyuncunun görevi, hayali olayları gerçek bir deneyime eşlik eden otomatik psikolojik tepkilerle tamamlayarak seyircinin gözünde bu düzeyde bir inanç yaratmaktır. (Strasberg, 1988)

60'lı yıllarda Rus ekolünün yetiştirdiği büyük oyuncular yerini, Amerikan sinemasının popüler Metot oyuncularına bırakmıştır. Fakat Strasberg ve Metot oyunculuğuna eleştiriler de başlamıştır.

> Strasberg ve Metot'un artan ünü eleştirilerin ve karşı çıkışların çerçevesini de genişletir…Metot oyunculuğunun geçek içsel yönelimlere dayanan yapısı, hissetmediği hiçbirşeyi oynamama taraftarı olan oyunculara kadar uzanır (Gary Cooper, Spencer Tracy) ve eleştirilerin boyutunu değiştirir: Metot oyuncularının sadece kendi karakterlerinin çeşitlemelerini oynayabildikleri ve bu doğal, dürüst ve gerçek oyunculuğun tiyatronun teatral doğasına zarar verdiği söylentileri dolaşmaya başlamıştır. (Cevher, 2015, s.236)

---

[20] Hayali uyaran kavramı, hayali koşullar altında sahici düşünceler ve duygular yaratmak olarak tanımlanabilir.

[21] Audition: Bir proje için oyuncu, dansçı, müzisyen,..vb gibi kişilerin tabi tutulduğu yetenek sınavı. Oyunculuk sektöründe İngilizce olarak kullanılır, Türkçe karşılığı 'seçme'dir. Oyunculara bir sahne gönderilir, çalışıp ezberlemesi beklenir, ardından belirlenen tarihte ajans veya yapım şirketinde yönetmen/ cast direktörü/ asistan tarafından sahne çekilir. Daha sonra yönetmen ve veya yapımcı izleyerek oyuncunun projede yer alıp almayacağına karar verir.

[22] Self audition: Son yıllarda oyuncuların sahnelerini kendilerinin çekmesi istenmeye başlanmıştır. Oyuncu ajansa veya yapım şirketine gitmeden sahneyi kendi kendine kendi elindeki telefon veya kamea ile çeker.

Bir eleştiri de Roland Barthes'dan[23] gelir: *"Bütün bunlar Actors Studio'nun yapmacıklı yüz hareketlerinden, oyuncunun kişisel ününü arttırmaktan başka hiç bir anlamı olmayan o çok beğenilen 'denetim'den (burada 'Paris'te Son Tango[24]'da Brando'nun yüz oynatmalarını düşünün) çok çok uzaklara düşer."* (Brecht, 1977, s.215)

3.5.5 Stella Adler

Konstantin Stanislavski ile çalışma imkanı yakalamış tek Amerikalı oyuncu Stella Adler (1901-1992)'dir. Amerikan tiyatro tarihinin en önemli oyunculuk eğitmenlerinden olan Adler, oyunculuk anlayışında Stanislavski'nin takipçisi olarak yola çıkmış, fakat hem New York ve Holywood'daki uzun oyunculuk kariyeri, hem de daha sonra tiyatronun ve sinemanın en önemli oyuncuları haline gelen öğrenciler yetiştirdiği eğitmenlik kariyeri boyunca, kendi üslubunu geliştirerek Amerikan Tiyatrosu'nun yanı sıra dünyada da tanınarak önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Tiyatroda hem kadın hem de erkek rolleri oynaması ona has bir özelliktir. Stella Adler, kendi yaratmış olduğu oyunculuk metodunu "oynamak" değil; "oynamamak" üzerine kurmuştur.

> Eğer eylemlerinizi gerekçelendirmezseniz, rol yapmış olursunuz. Shakespeare'in bir oyununda cümleler size ne yapmanız gerektiğini söyler. Modern oyunlarda ise ne yapılması gerektiği size bırakılmıştır ve yeterli ani ve içsel gerekçelendirmeniz olmadıkça oyun içi boş ve değersiz olacaktır. Modern tiyatroda 'rol yaparken' yakalanmamalısınız, zira izleyiciler kendilerine benzeyen ve kendileri gibi davranan birini, halalarını, teyzelerini ya da kuzenlerini görmek istemektedir. (Cevher, 2015, s.290)

Oyuncunun eylemlerini gerekçelendirmesini, olumsuz anlamda "rol" yapmamanın bir koşulu olarak gören ve "bir gerçek hayal gücünüzden geçene kadar yalandır" diyen Adler için oyuncunun sahne üzerinde sahici olabilmesi için en önemli bir diğer şart hayal gücünün etkin kullanımıdır. Oyuncu kullandığı her nesneyi hayal gücünden geçirmeli, sahne üzerindeki tüm nesneler bu yolla anlam kazanmalıdır. Adler'e göre, sahnede gördüklerimizin ya da kullandıklarımızın yüzde doksan dokuzu hayal gücünden gelir; her

[23] Roland Barthes: Fransız denemecisi, eleştirmeni ve göstergebilimcisi (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). (https://www.kitapyurdu.com/yazar/roland-barthes/11600.html)

[24] İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin 1972 yapımı filmi.

sözcük, her hareket hayal gücünün süzgecinden geçirilmelidir. Seyircinin görebileceği bir gerçeklik yaratmak ancak oyuncunun da anlattığı şeyi önce kendi hayalinde canlı ve gerçek şekilde görebilmesine bağlıdır. (aktaran Dilekli, 2020) Adler, *"Kendi eşsiz içsel deneyimlerinizin ötesine geçmek zorundasınız"* ifadesiyle hayal gücünün önemini vurgular. (Adler, 2006) .

Stella Adler'in ana prensipleri, ''oynamamak, ''rol yapmamak'', ''hayal gücünü etkin kullanmak'' ve ''tepki vermek''tir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi kamera önü oyunculukta kilit öneme sahip iki unsur olan tepki vermek ve hayali atmosferin içinde gerçeği yakalamak (gerçek olmayan, hayali bir dekor içinde sahici bir şekilde davranmak), Stella Adler'in özellikle vurguladığı yöntemlerdir.

Stella Adler, Robert de Niro, Warren Beaty, Harvey Keitel, Henry Winkler, Matthew Modine, Martin Sheen, Roy Scheider, Vincent D'Onnofrio, Mark Rufffalo ve Benicio Del Toro, Elaine Stritch, Mario Van Peebles, Candice Bergen, Meryl Streep ve Melanie Griffith gibi oyuncuların ve onların kuşaklarının en büyük oyunculuk eğitmeni olmuştur. Adler, Marlon Brando ile ile ilgili şunları söylemiştir:

> Marlon Brando geldiğinde aktör değildi, bir oğlan çocuğuydu, malzemesi çok iyiydi, temizdi. Bazı durumlarda deneyimli olmaması daha iyi oluyor. Time dergisi benimle bir zamanlar öğrencim olan Marlon Brando'yu konuşmaya geldiğinde bana onun büyük bir oyuncu olup olmadığını sormuşlardı. 'Bilemeyiz', dedim. Büyüklük mayasında var, ama dünyadaki hiçbir oyuncu büyük olup olmadığını büyük roller oynamadan bilemez. (aktaran Cevher, 2015, s.270)

3.5.6 Sanford Meisner

Stanislavski'nin temelini oluşturduğu yöntemden esinlenerek, Grup Tiyatrosu'nda edindiği deneyimlerle Meisner Tekniği adını verdiği kendi yöntemini geliştiren uygulamacılardan biri de Sanford Meisner (1905-1997)'dır. Oyunculara sunduğu basit çalışma egzersizleriyle, oyuncunun partnerine odaklanmasını ve gerçekçi davranmasını ister.

> Sanford Meisner'in oyunculuk tekniğinin özü, oyuncuları etrafındaki çevreye içgüdüsel olarak davranmaları için kafalarını boşaltmalarını sağlamaktır. Sanford Meisner, oyuncuların "sanatçı" ya da "oyuncu" gibi değil de halktan ve gündelik insanlar gibi performans göstermelerini istemiştir. Yine tekniğin özünü oluşturan öğelerden biri 'verili koşullar içinde gerçekten yaşamak'tır. Taklit alıştırmalarıyla ünlü olan Meisner, oyunculara *"belli hayal ürünü durumlar altında doğru bir şekilde yaşamayı"* öğretir. Bu teknikte, açıklık, dürüstlük ve karşısındakini dinleme önem taşır. (Cevher, 2015, s.329)

Yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi, Meisner'in tekniğinin temelini oluşturan açıklık, dürüstlük ve özellikle dinleme, günümüzde kamera önü oyunculuk eğitmenlerinin de ortak olarak birleştiği önemli öğelerdir.

Grace Kelly, Diane Keaton, Robert Duvall, Gregory Peck gibi ünlü oyuncular Meisner tarafından eğitilmiştir. Günümüzde birçok oyunculuk okulu Meisner tekniğinden faydalanır. Örneğin New York Film Academy'de birinci yıl Meisner I ve Meisner II adında iki ders vardır. Dersin içeriği şöyle açıklanır:

> Sanford Meisner'in öğretileri oyunculuk yeteneği üzerine ufuk açıcı etkilere sahiptir. Öğrenciler kendilerini derin bir Meisner Tekniği'nin içerisinde bulurlar, bu da onlara kendi sezgilerinin sesini keşfetme ve bir rolü spontane olarak yaşama yeteneği kazandırır. Zaman zaman da oyuncunun kendi yanıtlarından ilhamla bir karakter arkı yaratmayı öğrenirler. (www.newyorkfilmacademy)

Tekrarlama alıştırmaları, Meisner'ın oyuncuları eğitmek için kullandığı ilk alıştırmadır ve bu kamera önü oyunculuk için çok önemlidir, özellikle yeşil perdede çekilen projeler açısından.

> Oyuncuların kendilerine aktarılan bir koşul ya da davranışa doğru bir şekilde yanıt vermesi beklenir. Bu alıştırma, oyuncuları sahnede meydana gelebilecek hayali bir olaya sözle olmaksızın doğaçlama şekilde yanıt verebilmeleri için geliştirir. Meisner yönteminin bu alıştırması, bilgisayar üretimli imgeleme ve devasa yeşil perdelerin kullanıldığı günümüz çağında, bir oyuncunun dinozorlar tarafından kovalanırken veya galaksiyi kötü varlıklardan kurtararak uzayda

yolculuk ederken inandırıcı bir performans sergilemesinin önemli bir yoludur. (https://www.superprof.com.tr)

Meisner'in tekrar egzersizlerinin sonucu olarak yine karşımıza partner ve tepki kavramları çıkmaktadır: *"Meisner'in aksiyonu tekrar egzersizlerinin sonucu olarak oluşur. Bu sebeple, Meisner'e göre oyuncu duyguları ile fazla ilgili olmamalı, sadece karşısındaki partnere odaklanmalıdır."* (Cevher, 2015, s.333)

Kamera önü oyunculuk eğitimlerinde de, audition, self audition veya sahne çalışılırken tekrar konusu özellikle vurgulanır. Oyunculara kendi kendilerine defalarca çekim yapmaları ve izlemeleri önerilir.

Oyunculuğu ''verili koşullar altında dürüstçe yaşamak'' olarak temel alan Meisner Tekniği oyuncuların prova veya performans sırasında özgür ve daha fazla güvenli hissetmesini sağlamayı amaçlar. Bu da tepkilerinin daha doğal ve gerçekçi olmasını da beraberinde getirir. Bu da kamera önü oyunculuk için en kıymetli konulardandır.

3.5.7 Eric Morris

Eric Morris (1931-), günümüzde oyunculuk hocaları arasında en çok tanınan isimlerden biridir. Çok satanlar listesinde yer alan beş tane oyunculuk kitabı vardır. Holywood'da 20.000'den fazla kişiye oyunculuk dersi vermiştir. Günümüzde Holywood'da bir çok oyuncu Eric Morris metodu ile rollerine hazırlanmakta ve oynamaktadır.

Eric Morris metodu rol yapmamak üzerine kuruludur. Rol yapmak yerine 'olmayı' öğreten bu metodda oyuncuya oynadığı role, gerçek hayatta kendini en yakın hissettiği zamanları tespit etmesi öğretilir. Eric Morris, Joan Hotchkins ile birlikte yazdığı, günümüz oyuncuların hemen hemen hepsinin okumuş olduğu *Rol Yapmayın Lütfen* adlı kitabında, ' Oyunculuk sanatı, sahne üzerinde hakiki gerçekliklerin yaratılması sanatıdır.' der. (Morris ve Hotchkins, 1998, s.17)

Eric Morris, yaşamak ve oynamak eylemlerini birbirinden ayrı tutmaz. Önemli olan kendin olmak, burada ve şu an olma halidir. O'na göre daha en baştan kendi olamayan kişi için , toplumsal, teatral ve duygusal zorunlulukların varlığı 'oyunculuk' yapmaya en büyük engeldir. Dolayısıyla bu sorun öncelikle bir 'oyunculuk' sorunu değil 'yaşama

sorunudur.' Oyuncu, ne hissettiğine veya ne hissetmediğine yoğunlaşırsa doğru oyunculuğa ulaşır. (Morris, 2002)Yöntemi, tiyatro oyunculuğu eğitiminde olduğu kadar kamera önü oyunculuğu çalışmalarında da kullanılan Morris, kendi yöntemini anlattığı yazı ve kitaplarında sinemada olduğu gibi artık tiyatroda da natüralizm akımının geçerli olduğunu söylemektedir:

> Birçok kez kendi sesini doğru kullanmayan oyuncu, son sırada oturan seyirciler tarafından da duyulmamaktadır. Tam da bu yüzden tiyatro oyunculuk eğitiminde, oyuncunun ses ve beden teknikleri, yüz kullanım tekniğinden daha fazla ilgi çekmektedir. Çünkü kendi sesini doğru kullanan bir oyuncu, en son sıradaki seyircileri etkileyebilir, uygun beden hareketleri yapan oyuncu, seyirci tarafından fark edilebilir, ama yüz ifadesindeki minik değişiklikler, ne kadar etkileyici olsa da, büyük tiyatrolarda, son sırada oturanlar tarafından, her zaman görülmemiş kalır. Oysa hareketli resimler diye adlandırılan sinemanın doğuşunu izleyen yıllarda, doğalcı bir oyunculuk üslubunun yaygınlaşması tesadüf olamaz. Film, tiyatronun tersine seyircilerin oyuncuları büyütülmüş olarak hatta nerdeyse içlerine kadar gördükleri yeni bir medya idi. Yakın plan çekim, oyuncuyla seyirci arasında yeni ve samimi bir deneyim gerçekleşmesini sağlayan, yüzdeki en ufak bir hareketin dahi seyirci tarafından algılanmasını mümkün kıldı. Bu nedenle natüralizmin popülerliği yavaş yavaş tiyatroda da modern bir standart haline geldi. (Morris, 2014, s.40-41)

Morris'in natüralizm akımının sinemada olduğu gibi artık tiyatroda da geçerli olduğu düşüncesine bir eleştiri getirmek mümkündür. Öncelikle Morris oyuncunun büyük salonlarda en arkadaki seyirciye oyununu iletmek için büyük ses ve beden kullanımı zorunluluğundan ve sinemanın doğuşuyla özellikle yakın planın keşfiyle yüzün en ufak hareketinin belirginleştiği için gerçekçi oyunculuğun standart hale geldiğinden bahseder. Buraya kadar olan tespitler çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de bahsedileceği üzere doğrudur. Ancak çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsedildiği gibi gerçekçilik akımı tarihsel olarak sinemanın doğuşundan önce başlamış ve diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatroyu da etkisine almıştır. Dolayısıyla önce tiyatroyu, ardından sinematografinin doğuşu ve tekniğin gelişmesinden sonra sinemayı etkilemiştir.

Bütün oyunculuk yöntemlerinde olduğu gibi, çok rağbet görse de, Eric Morris'in yöntemini kullanan ve onu yüceltenler kadar eleştirenler de olmuştur. Karaboğa bu tekniğe dair eleştirileri şöyle ifade eder:

> Günümüzün oyuncu-insanının talebiyse, disipline edilmemiş kendiliğindenliği yaşayabilmektir ve böylelikle rol, artık kendimize ait hakikati yaşamanın bir vasıtasına dönüştürülür. Sadece 'ne hissediyorum' ya da 'ne istiyorum' üzerine yoğunlaşmak, gündelik 'ben'liğini teşhir etmek için sahneye çıkmak, …ne tiyatroyla ne oyunla ne de oynamakla alakalı bir durum değildir. (Karaboğa, 2018, s.241)

Karaboğa yöntemi özellikle doğalcılık anlayışı ve gündelik benliğin sahneye taşınması açısından eleştirirken, kimi yazarlar da yöntemin özellikle sinemada kullanımında abartılı bir şekilde önemsendiğini iddia ederler:

> İş kamera oyunculuğuna geldiğinde, yazarlar Amerikan Holywood oyunculuğunun önemli kısmının "Metod" üzerine kurulu olduğunu kanıtlamaktan hoşlanırlar ve satır aralarında, Dustin Hoffman'ın Rain Man için rol yaparken gözlerindeki zeka pırıltılarını ortadan kaldırmakla ne iyi ettiğine dair birçok yorum bulunur. Harika performansının gücünü inkar etmiyorum; ancak tüm övgüyü oyuncuya yüklemek, hem yönetmenin hem de yalnızca gözlerinde zeka pırıltısı bulunmayan planları seçtiğine emin olduğum kurgucuyu inkar etmektir. Eğer hafif bir ışık kaldıysa, o malzeme kurgu odasında kalacak demektir… Yine Marylin Monroe'nun Bus Stop'taki rolünü yaratırken Metod'dan yararlandığını iddia etmek; yönetmenin, otobüs sahnesinde onun yukarısında oturup bütün repliklerini söylediği gerçeğini görmezden gelmek demektir. Bu dikkati iyi bir performanstan başka yere çekmek değildir, ancak öne sürüldüğü şekilde yaratılmamıştır ve benim ne olursa işe yarar inancımın Shakespeare zamanında olduğu kadar bugün de işe yaradığını kanıtlar. (aktaran Tucker, 2010, s.139)

Metod oyunculuğuna dair son sözleri Stanislavski'ye bırakmakta fayda vardır:

> 1930'larda Vladimir Sokoloff ile ünlü kitabı An Actor Prepares hakkında konuşurlarken Stanislavski şöyle der: "Sokoloff, eğer Max Reinhardt ile

> Amerika'ya gidersen, gençlere yardımcı olmak isterseniz, tüm bu teoriyi unutun. Bunu uygulamayın. Buna hiç dikkat etmeyin. Amerika'da her şey farklı. Eğitim, psikoloji, sağlık, zihniyet, yemek bile farklı orada. Bu kitaba Rusya'daki oyuncuları geliştirmek için ihtiyaç duyduk. Amerika'da, durum farklı. Buna orada ihtiyaçları yok. Eğer kullanmayı denerlerse, gereksiz yere kendilerini gözetleyecekler, 'Bunu hissediyor muyum?' diye sorarak. Onlara, 'Amerika'da oyuncu özgürdür' deyin." (Tucker, 2010, s.139)

Sonuç olarak Diderot'un oyuncunun ulaşması gereken "gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansılayabilme becerisi" düşüncesiyle, Morris'in dolayısıyla Metod oyunculuğunun "oyuncunun kendi geçmiş deneyimlerinden yola çıkarak o anda hissetmesi" gerektiği düşüncesi ve bu metodu uygulayan oyuncuların hissetmediği hiç bir şeyi oynayamama durumu birbirine taban tabana zıttır. Bu tip tartışmalar sektörde de devam etmektedir.

3.5.8 Diğer yöntemler

Buraya kadar bahsedilen temel tekniklerin dışında, çok yaygınlaşmamış teknikler de vardır. Bunlara Pratik Estetik Tekniği, Uta Hagen ve Via Spolin'in teknikleri örnek verilebilir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde New York Üniversitesi'nin himayesinde gerçekleştirilen bir Yaz Okulu'nda biraraya gelen oyuncu William H. Macy ve oyun yazarı David Mamet tarafından geliştirilen Pratik Estetik Tekniği, Stanislavski, Meisner ve Stoacı filozof Epiktetus'un görüşlerinden esinlenmiştir. Teknik, estetik yazar merkezlidir Oyun yazarı ya da senarist, aynı zamanda yaratıcıdır. Oyuncu ise, yazar gibi yaratıcı değil, yalnızca yaratıcı çevirmendir. Bu tekniğin oyuncuları için karakter yoktur. Karakterin yaratılmasına gerek yoktur zira yazar, oyuncuya önceden senaryoda yazılan önerilerle rolü oynamak için gerekli olan her şeyi verir. (https://www.backstage.com) Bu noktada Mamet'in oyunculuk üzerine düşüncelerine biraz daha yer vermekte fayda vardır:

> Mamet, oyunculuğun kıstasını "izleyici için oyun/gösteri yapmak" olarak belirler. Yapısal bir parçalanmayla inşa edilen dramatik sanatları, yazar, yönetmen ve oyuncu vasfıyla bünyesinde birleştiren Mamet, dramatik olanı

gereksiz fazlalıklardan arındırarak en küçük ortak katı bulana kadar yoksullaştırır. “Peki geriye kalan nedir? Geriye kalan öyküdür” Mamet’e göre. Hikaye anlatıcılığını dramatik olanın taşıyıcı direği olarak tespit eder. Oyunculuk anlayışının nirengi noktası “sahnede, oyuncular arasında ve daha önemlisi oyuncu ile izleyici arasında meydana gelmesidir.” Geleneksel hikaye anlatıcısında olduğu gibi hikayeyi söze dökmesini de istemez. “Anlamı taşıyan sözcükler değildir, eylemlerdir. ”Oyuncunun bedeniyle hayat bulan görsel hikaye anlatıcılığına yönelir. Sahnede yaşayan ve hikayenin medyumu olan bir oyuncu tasarlar. Bu kanal için en uygunu Aristoteles’in dram sanatını hareketin taklidi olarak gören yaklaşımdır ki Mamet, bunu eylemin icrası olarak günceller. Eyleme odaklanan tarzıyla, Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yöntemine göz kırpsa da rolün psikolojik boyutunu tamamen reddeder. Mamet’in ifadesiyle; “Düzmece duyguların peşinden sürüklenmek zaruriyetinde değiliz. Boş bir teneke değiliz, yaşıyoruz ve duygular/ hisler her daim bizi takip etmeyi sürdürür.” (Altun, 2019, s.19)

Amerikalı oyuncu ve oyunculuk eğitmeni Uta Hagen, New York’s Herbert Berghof Studio‘nun kurucusu ve eğitmenlerinden biridir. Matthew Broderick, Amanda Peet, Sigourney Weaver, Liza Minnelli, Jack Lemmon, Charles Nelson Reilly gibi oyunculara eğitim vermiştir. Bu teknikte realizm ve gerçek her şeyin üstünde tutulur. “Yerine koyma” yada “aktarma” oyuncuların, bir sahnede kendi deneyimleri ve duygusal belleklerini anımsamalarını sağlar. Hagen’in tekniğinin özünü, varsayımları veya hayali uyaranları gerçek kılmak ve bunlara – neden sonuç ilişkisi içinde tepki vermek oluşturur. (https://www.violaspolin.org)

Uta Hagen, geliştirdiği teknikle sahnede spontan oynamayı, coşkulu ve hayat dolu oynamayı sağlamaya çalışmıştır. Tekniğini oyuncunun karaktere dair her şeyi bilmesi üzerine kurmuş ve oyuncunun bu sayede kendisini karakterden ayrı görmemesini sağlamaya çalışmıştır. (Gerçeker, 2018)

Doğaçlama tiyatrosunun Amerikalı temsilcisi olan Viola Spolin, oyuncuların anı yaşaması ve seri yanıt verebilmesi için öğrencilerine “tiyatro oyunları” diye tanımladığı oyunculuk egzersizlerini geliştirmiştir. Bu yöntem, birçok yönetmen ve oyuncuya doğaçlama tiyatro yaratma olanağı sağlamıştır. Viola Spolin şöyle der: “ Herkes

oynayabilir. Herkes doğaçlama yapabilir. İsteyen herkes sahneye çıkabilir ve sahneye çıkmaya değer olduğunu anlayabilir. Deneyimle öğreniriz, hiç kimse hiç kimseye hiç bir şey öğretemez...'Yetenek' veya 'yetenek eksikliğinin' bununla çok az ilgisi var... Spolin, ilerleme methodunda öğrencilerini kendi kendilerine öğrenmelerine izin veren yargısız bir sürece dahil eder. Spolin, öğretim yöntemlerini otoriter olmayan, sözlü olmayan ve psikolojik olmayan olarak adlandırmıştır. (https://www.hurriyet.com.tr) Alan Arkin, Dan Aykroyd, Fred Willard gibi isimler bu ekolden gelmektedir.

Bu bölümde, yirminci yüzyılın önemli oyunculuk yöntemlerini gözden geçirilerek temel ayrımlarını ya da odaklandıkları konular özetlenmeye çalışılmıştır. Tarihsel sürece baktığımızda oyunculuk yöntemleri ve biçimleri, dönemlerinin toplumsal koşullarına ve mekanlara göre şekillenmiştir. 19. yüzyıl sonunda sinemanın doğuşuyla, oyunculuk için yeni bir alan açılmış, oyunculuk yeni bir biçim daha kazanmıştır. 19. yy'da başlamış olan - kamera önü oyunculuğun özünü oluşturan- gerçekçilik akımının etkisinin halen devam ettiğini, tiyatrodan sonra sinemada da kendini gösterdiğini görüyoruz.

4. YENİ BİR OYUNCULUK ALANI: SİNEMA

4.1 Sinematografinin Doğuşu

Bu bölümde sinemanın görüntü kaydeden yeni bir teknik ve bir sanat alanı olarak nasıl geliştiğine bakacağız.

Sinemanın oluşmasının anatomik olarak bir göz kusurundan kaynaklandığı ileri sürülür. Bu fikri Louis Lumiere şöyle açıklar:

> Herhangi bir şeye baktığımızda, gözümüzün dibinde onun hayali belirir ve ağ tabakası (retina)'ndaki sinirler tarafından algılanarak görme duyusunu oluşturur. Bir şey birden bire gözümüzün önünden kalksa, retinadaki yansıma hemencecik ortadan kalkmaz; böyle olunca da optik sinir algılamayı sürdürür, gözümüz de bir süre daha o şeyi görmeye devam eder. (aktaran Onaran, 1994, s.7)

Gözün ağtabakasında meydana gelen ışıklı izlenimin buna yol açan neden ortadan kalktıktan sonra da saniyenin 1/10'u kadar sürmesi bilgisi M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles tarafından ileri sürülmüş, M.S II. yüzyılda Arap bilgini İbnül- Haytam tarafından derlenmiştir. 16.yüzyılda İtalya'da Leonardo da Vinci onu izleyerek Givanni della Porta *camera obscura* (karanlık oda) fikrini bu fikirler üzerine geliştirmiştir. (Onaran, 1994)

Camera obscura, sinema tarihinin gelişiminde öncü rol oynamıştır. Film kameralarının atası sayılan camera obscura, karanlık bir oda olarak hazırlanan bir mekanda, ışığın odanın duvarında açılan küçük bir delikten geçerek dışarıdaki görüntünün/manzaranın odanın duvarına ters olarak yansıtılmasını sağlayan bir araçtır.

Geçmişten günümüze kadar kullanılan fotoğraf makinelerinin ve cep telefonlarının kameralarının çalışma prensibinin temellerini atan camera obscuranın ardından, sinematografa giden yolda karşımıza çıkan bir başka aygıt ise *büyülü fener* (laterna magica) olmuştur. On yedinci yüzyılın en önemli buluşlarından biri olan büyülü fener sinema göstericisinin öncüsüdür. Saydam bir nesne üzerine yapılmış bir resmin, bir ışık kaynağından gelen yoğun ışık aracılığıyla bir perdeye yansıtılmasını sağlar.

Bu gelişmeleri takiben Belçikalı bir fizikçi olan Joseph Plateau, 1832'de ilk animasyon aletlerinden biri olarak kabul edilen *fenakistiskop*'u, yani sihirli tekerleği icad etti. 1851'de Jules Duboscq, elle çizilmiş ya da renklendirilmiş görüntülerin yerine fotoğraf[25] kullanmayı denedi. 1853'de Avustralyalı Uchatius büyülü fener ile fenakistiskopu birleştirerek hareketli görüntüleri bir ekrana yansıtmayı başardı. 1874'te ender rastlanan bir olay olan Venüs gezegeninin güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla astronom Jules Janssen, peşpeşe fotoğraf çeken ve *astronomi tabancası* adı verilen bir alet yaptırdı. 1888'de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirdi. *Praksinoskop* adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenledi. Gösteriye müzik eşlik ediyordu. (Betton, s.6) *"Bütün bu mucitler için nihai hedef aynıydı: Hareketli görüntülerin insanlara gösterilmesi/ yansıtılması."* (Lanzoni, 2015, s.27)

1895'te sinematografiyi Louis Lumiere icad etti. Paris'teki Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanılmaya başlandı. İlk filmler belgesel türde, günlük hayattaki rutinleri olayları gösteren filmlerdi: *"Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi, Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi, Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni."* (Betton, s.7)

Tiyatrocu ve illüzyonist George Melies 1896 yılından 1914'e kadar 400'den fazla film çekmiştir. Dünya sinema literatürüne bakıldığında Melies'nin 1902 yılında çektiği 'Aya Seyahat' (Le Voyage dans la Lune), kurmaca (öykülü) dalında ilk film kabul edilir. *"Kurmaca sinemanın atası olarak nitelendirilen Melies, sinemaya; dekoru, oyuncuyu, senaryoyu, sahne düzenlemesini ve film hilelerini kazandırdı."* (Yıldız, 1997, s.87)

Aslında Melies'den önce Alice Guy adında bir Fransız yönetmen, 1896 yılında kurmaca türünde La Fée aux Choux (Lahanalı Peri) filmini yapmış ve dolayısıyla dünyanın ilk öykülü filmini yapan yönetmen olmuştur. Ancak ilk öykülü filmi yönetenin Alice Guy olması adını sinema literatürüne bu şekilde yazdırmasına yetmemiştir. Alice Guy'un yerine Aya Seyahat (1902) filmi ile Georges Mélies'nin ismi, sinema tarihine ilk kurmaca

[25] Fotoğraf makinesi 1839'da Fox Talbot tarafından icat edildi. (Berger, 2003, s.69)

film yönetmeni olarak geçmiştir. Guy'un ismi ise dünya sinema tarihine ilk kadın yönetmen olarak geçmiştir![26] (Midilli, 2016)

4.2 Sinemada Oyunculuk

Sinemanın ilk doğduğu yıllarda (belgesel tür filmler dışında) ya tiyatro oyunları filme alınıyor ya da yazarın tiyatro için yazdığı metin biraz değiştirilerek senaryolaştırılıyordu. Dolayısıyla oyuncular ilk defa kamera karşısına geçtiklerinde tiyatro sahnesinde oynadıkları biçimde oynuyorlardı. Filmler sessiz olduğu için jest ve mimikler daha çok öne çıkıyordu.

> Başlangıçta tiyatro ve sinema yönetmenleri aynı hammaddeyle çalışmaktaydılar. Aynı oyuncular sahnelerini tiyatroda oynamalarıyla aynı şekilde icra ediyorlardı; sadece süreleri daha kısaydı ve esas olarak diyalog yoktu. Sinema oyuncusunun çalışma prosedürü tiyatro oyuncusununkinden farklı değildi. Tek sorun, sözcükler yerine, azami kavrayışı sağlayacak jestlerin nasıl konacağıydı. Bu, sinemanın haklı olarak tiyatronun vekili olarak görüldüğü bir dönemdi. (Pudovkin, 2014, s.76)

Sessiz film döneminde filmlerde güzel görünen kişiler oynamaya başlamıştı. Aslında kamera önü oyunculuk kavramı ilk o zaman ortaya çıkmıştı. Konusu olan ve oyunculu filmlerde tamamıyla pantomim üzerine kurulan bir sinema oyunculuğu vardı. Oyuncuların ses kullanımı ve diksiyonlarının düzgün olup olmadığı hiç önemli değildi.

Sesli film teknolojisi sinema dünyasında ve oyunculuk biçiminde büyük bir değişime yol açtı. Filmlerin sesli olarak çekilmeye başlanması, sesli çekimin teknik koşullarından kaynaklanan nedenlerden dolayı sinemasal mizanseni ve hareketi kısıtlamış, bu durum oyuncuların daha teatral ve durağan bir biçimde oynamalarına yol açmıştır.

> Bir odanın karşılıklı iki duvarına mikrofon yerleştirilmişse, yürüyerek konuşan bir oyuncu, mikrofonlardan birinin kapsama alanına girinceye dek susuyordu.

[26] Guy'ın dünya sinema literatüründe ilk kurmaca film yönetmeni yerine, ilk kadın yönetmen olarak tanımlanmasında belirleyici etken, taşıdığı biyolojik cinsiyetidir. Bu durum, ''feministler tarafından cinsel kimliğin farklılığını vurgulamak için kullanılan kadın yönetmen kategorisinin bu kez kadınlar ve erkekler arasında öncü olan bir kadını öne çıkarmamak için özellikle tercih edildiğini'' göstermektedir. Sanat dallarında karşılaşılan kadın sanatçılara tarih yazımında yeteri ölçüde yer verilmemesi konusundaki tavrın bu şekilde sinemaya da sıçramış olduğu görülmektedir. (Midilli, 2016, s.3)

> Ya da oyuncu saksı, koltuk, telefon gibi içine mikrofon yerleştirilmiş bir nesnenin yanından ayrılmıyordu hiç. Ayrıca sesin kusursuz bir biçimde saptanabilmesi için oyuncunun konuşurken fazla kıpırdamaması gerekiyordu. Mikrofonun bir sırığa takılarak dolaştırılması bu sakıncaya son verdi. (Teksoy, 2005, s.219)

Bu mikrofon örneği, aslında oyunculuk biçimlerinin teknik gelişmelerle paralel şekilde gelişmesi konusuna çok çarpıcı bir örnektir. Oyuncular, kadraja girmemesi için odanın iki yanına yerleştirilen mikrofona sesini duyurmak için mecburen hareket halindeyken konuşamıyor, doğal bir mizansen yaratamıyordu. Ses kayıt teknolojisinin gelişmesi oyuncuları rahatlatmış ve daha gerçekçi ve özgür oynamalarına alan açmıştır.

Sessiz sinemadan sesli sinemaya[27] hızlı geçişe bazı oyuncular ayak uyduramamıştı, bu noktada sektör yeni bir çözüm buldu: Dublaj. Sesini iyi kullanamayan sesiz film starlarını artık tiyatro oyuncuları seslendirmeye başlamıştı. Bu durum yapımcılar için maliyetin artması demekti. O yüzden bir süre sonra tamamen tiyatro oyuncuları ile çalışılmaya başlandı. Tiyatro oyuncuları da beraberlerinde binlerce yıllık sahne geleneklerini getirdiler: Büyük beden ve ses kullanımı. Aslında bu bir teknik zorunluluktu. Devasa amfi tiyatrolarda binlerce kişiye sesini duyurmak ve hikayeyi aktarabilmek için tek yöntem bu idi. Fakat bu kadim alışkanlıklar sinemada doğal durmuyordu ve yönetmenler aradığı gerçeği bulamıyorlardı.

İlk kez Rus yönetmen Vsevolod Pudovkin bu sorunun üzerine eğildi. Pudovkin ilk kez sinema oyunculuğu kavramını ortaya atmış ve sinemada oyunculuğun tiyatro oyunculuğundan farklı bir çalışma sürecine ve hatta çalışma tekniğine sahip olduğunu belirtmiştir. Pudovkin, sinemanın yeni bir anlatım aracı olduğunu, bu yeni sanat biçiminin tiyatrodan farklı ögelere sahip olduğunu belirtiyor ve doğal olarak tiyatrodan sinemaya geçen oyuncuların özellikle ilk dönemlerde birtakım zorluklar yaşadığının altını çiziyordu. Pudovkin bazı zorlukların da sinemanın anlatım dili ve tekniklerinden

[27] Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişe dönemin düşünürleri büyük tepki göstermiş, bundan böyle sinemanın bütün gücünü yitireceğini söylemişlerdir. Brecht şöyle demiştir: '' Sessiz filmden konuşma filmine geçişte ortaya çıkan 'abartılmış, yükseltilmiş ifadeden vazgeçme, ölçülüğüne dönüş, varolan tiplerin değerlendirilmesi, filmi tiyatronun pençesinden kurtarmadı ama, ifade gücünden çok şey yitirmesine yol açtı. (Brecht, 1977, s.107) Godard da şöyle düşünmüştür: ''Bir film sözle anlatılamaz, gözle görülür…Sessiz sinema montajın keşfiydi… Sesli sinemayla görmeyi, düşünmeyi, düş kurmayı bir yana itmek gerekti.'' (Godard, 1991, s.155)

kaynaklandığını belirtiyordu. Pudovkin oyuncu yerine "naturshchik (model)" kavramını ortaya atmıştır. Oyunu seyirciye sunan kişi "oynamak" yerine sinemanın gerçekliğine hizmet etmelidir. Pudovkin, oyuncuyu bütünü sağlayan plastik öğelerden biri olarak görmüştür. Kamera karşısında tiyatro oyuncularının sergilediği sahnevari oyunculuğun (Bu tanım Pudovkin'in tanımıdır, abartılı ya da yapmacık oyunlara 'sahnevari oyunculuk' der.) bütünü ve gerçekliği bozduğunu fark eder. "Sinema sanatını tiyatrodan kurtarmaya çalışmak, hiçbir zaman tiyatro sanatını olumsuzlamak anlamına gelmez." diyen Pudovkin model kavramını daha da geliştirerek sinema oyunculuğu kavramını kullanmaya başlamıştır. (Pudovkin, 2014)

Oyuncuları model olarak gören ve oyuncudan sahnenin gerektirdiği basit fiziksel hareketlerin basit birer gösterimini talep eden yönetmenlere günümüzde de çok rastlarız.

Sesli filmlere geçilmesiyle teknolojide yaşanan üç büyük değişiklik oyunculuk biçimlerini dramatik olarak etkiledi. Birincisi, biraz önce bahsedilen ses kayıt cihazlarının gelişmesi ile mobil hale gelmesi idi. Artık kıyafetlerin içine gizlenen mikrofonlar ve tepeden alınan ses kayıt sistemi ile oyuncular mizansen yaratmada daha özgür olabilmişti.

Teknolojik değişikliklerin yarattığı ikinci büyük değişiklik yakın plana geçilmesi olmuştur:

> Yakın çekim ile oyuncunun bedenini ve yüzünü büyütme imkânı sağlandı. Sinemada ilk yakın plan kullanıldığında, seyirciler, o güne kadar tiyatroda böyle bir şey görmedikleri için paniğe kapılmıştı. Balazs, hayatında ilk kez sinemaya giden Sibiryalı bir kızın, izlenimleri sorulduğunda şunları anlattığını kaydeder: "İğrençti. Böyle şeylere neden izin verildiğini anlamıyorum. İnsan bedenleri parçalara ayrılmış, kafa bir yana, gövde bir yana ve eller başka bir yana atılmıştı" (Balazs, 1972, aktaran Erdoğan, 1993, aktaran Vujoshevikj, 2019)

Yakın planın keşfi hem sinemanın görsel yanında hem de hikaye anlatma yöntemlerinde bir devrim yaratmıştır. Yakın planın gücüyle ilgili Pudovkin, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance,* 1916) filmindeki duruşma sahnesini örnek olarak verir:

> Yönetmen kadının yüzünü gösterir: Gözyaşları arasında kaygılı, titrek bir gülümseme. Birden seyirci bir an kadının ellerini, yalnız ellerini görür:

> Parmaklar ihtilaçla deriyi bastırmaktadır. Bu, filmin en güçlü anlarından biridir. Burada bir an bile kadının bütün vücudunu görmeyiz, sadece yüzünü ve ellerini görürüz (Pudovkin, 1995, s.96)

Yakın plan ile oyuncunun kadrajdan çıkmamak için hareketlerini küçültmesi ve kadrajda görünen enstrümanları ile duyguyu vermesi gerekliliği doğdu. Oyuncular yakın plan keşfinden önce genel plan çekimlerinde tiyatrodaki gibi özgür ve rahat jestlerle oyun kurabiliyorlardı. Yakın plan ile oyuncu yaptığı hareketleri küçültmek, yavaşlatmak ve sahnenin enerjisini sadece kadrajda görünen enstrümanına yüklemek zorunda kaldı. Bu çok yeni bir durumdu.

Yönetmenin çekim, kadraj ve lens tercihleri, oyuncunun jest ve mimiklerinde yeni yöntemler geliştirmesine neden oldu.

> Kamera tarafından oluşturulmuş bazı kısıtlamalar vardır. Hareketli sekansların çekimi esnasında, özellikle yakın plan çekimlerde, oyunculara çoğunlukla hareketlerini daha yavaş yapmaları söylenir. Yönetmen ve yazar olan Michael Rabiger bunun sebebini; çerçeve içerisindeki hareketin gerçek hayattakinde %20-30 arasında daha hızlı gözüküyor olmasıyla açıklar. *"Eğer oyuncu hızlı hareket ediyorsa en iyi kamera operatörü dahi sıkışık bir çerçevede profili (görüntüyü) sürdüremez. Ve eğer oyuncu zemindeki markerlerden uzaklaşırsa operatör netliği dahi kaybedebilir"* (Rabiger, 2008, aktaran Vujoshevikj, 2019)

Rabiger'in bahsettiği hız konusu, oyuncuların kafasını karıştıran bir konu olagelmiştir. Günlük hayattaki veya tiyatro sahnesindeki oyun ritmi[28] kameraya alındığında hızlı gözükür. Hızlı algılanması gerçeklik algısını da olumsuz etkiler. Yine Rabiger'in bahsettiği gibi markerdan uzaklaşmak çekimin defalarca tekrar etmesine neden olabilir. Kamera önü oyunculuk konusunda tekniği algılamak çok önemlidir. Bazen uzun süre görüntü yönetmeni tarafından belirlenen markerda hareketsiz durmak, karakterin ruh durumuna girmekten çok daha önemli olabilir.

[28] 'Ritm' sözcüğü Yunanca 'rheo' sözcüğünden gelir, 'akış, akıntı' anlamına gelir. Ritm'i etimolojik kelime anlamına göre 'akış biçimi' olarak tanımlayabiliriz. Oyuncu ya da dansçı zamanı heykel gibi yontmasını bilendir. Somut olarak, eylemlerini uzatarak ya da keserek, zamanı yontar, ona bir ritm verir. (Barba ve Savarese, 2002, s. 309)

Tiyatro oyununda seyirci sabittir ve yönetmen, seyircinin bakışına, algısına bir yere kadar hükmedebilir. Seyirci oyunu izlerken istediği yere bakabilir. Sinema filminde ise seyirci, algısını ve bakışlarını yönetmenin gözüne teslim eder. Kameranın hareket imkânına kavuşması ve montajın gelişmesi sonucu yönetmen farklı çerçeveleme ve sahne geçişleriyle seyircinin algısına, düşünme biçimine, odak noktasına hükmeder.

Sonuç olarak sinemada oyunculuk, kameranın çerçevesine, planlarına ve hareket edebilme imkânlarına göre gelişmiştir, dönüşmüştür diyebiliriz. Zor bu konuda şunları söyler: *"Kamera, oyuncunun her tarafında olabileceği için en küçük kusurunu bile acımasız bir şekilde gözler önüne serebilir. Kameranın neler yapabileceğini iyi bilen bir oyuncu, iyi bir sinema oyuncusu olmaya doğru ilk adımı atmış sayılır."* (Zor, 2019, s.41)

Sesli filmlere geçilmesiyle teknolojide yaşanan üçüncü büyük değişiklik, hafif kameraların yapılmasıyla çekimlerin stüdyolardan gerçek mekanlara geçmeye başlaması idi. Holywood'da filmler büyük platolarda çekiliyordu. Kameralar büyük ve ağırdı. Mizansenler tiyatro sahnesindeki gibi kuruluyordu. Teknolojisinin gelişmesiyle kameraların küçülmesi II. Dünya savaşındaki haberciliğin yarattığı etkiyle paralel ilerledi. Haberciliğin yarattığı gerçeklik hissi seyircide büyük bir etki uyandırdı.

Sonradan İtalyan Yeni Gerçekçi olarak isimlendirilen yönetmenler bu gerçeklik hissiyle ilgilenmeye başladılar. Bu gerçeklik hissini yakalayabilmek için profesyonel oyuncular yerine amatör oyuncular tercih ettiler. (Bir sonraki bölümde bu konu ayrıntılı işlenecektir.)

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, orijinal adıyla *Neo Realismo*, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan bir akımdır. Savaş milyonlarca insanın ölümüyle son bulduğunda ardında acı çeken, açlığın ve yoksulluğun pençesinde olan bir sürü insan bırakmıştı. İtalyan Yeni Gerçekçiliği böyle bir ortamda ilk filizlerini vermeye başladı. Yeni Gerçekçi sinemada filmlerin konuları genellikle toplumsal meselelerdir. Evsizlik, işsizlik, yoksulluk, açlık, kimsesiz çocuklar gibi dönem İtalya'sının gerçek sorunları filmlerin de konusu olmuştur. Yeni Gerçekçi yönetmenler doğal ve zorunlu bir tercih olarak kameralarını dışarı çıkarıp sahte mekanlardan kurtulmuşlardır.

Ardından Fransız Yeni Dalgası[29] (la Nouvelle Vague) doğdu. Fransız Yeni Dalga akımı, bir film çekimini en kolaya ve doğala indirgemeye çalışan, dönemin film sektörüne karşı konulmuş bir tepki ve sanat akımı olarak değerlendirilebilir. Sinema, sabit kamera çekimlerinin esiri olmaktan kurtulmuştu artık. Setler terk edilmiş ve el kameralarıyla Paris sokaklarına inilmiştir. Çoğu zaman replikler doğaçlama ile ortaya çıkmıştır. Kamera, Paris sokaklarında dolaşan oyuncuları takip eder. Oyuncu seçimi bu sefer ünlü isimler yerine daha halktan, bazen de yönetmenin arkadaşlarından yana yapılır. Holywood star[30] sistemi terkedilmiştir. (Derman)

Aynı yıllarda Amerika'daki tek film yapım bölgesi olarak bilinen Holywood'a alternatif, New York'ta genç bir film yapımcısı olan John Cassavetes çıkmış, aynı Fransız Yeni Dalga film yapımcıları gibi, *"Holywood'un yarattığı sahte , yalancı dünya değil, gerçek insanın gerçek öyküleri sinemaya yansıtılmalı"* diyerek, hafif kamera omzunda, adsız oyuncularla hemen hemen hiç bütçesi olmayan filmler yapmaya başlamıştır. (Gerçeker, 2018, s.24)

Teknoloji ile sinema arasındaki ilişkinin en önemli etkiyi seyretme ya da seyir alanında gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Tarih boyunca bir izleyici topluluğu ve karşısında bir hikaye anlatıcısı vardı, fakat sinemanın doğuşu ile gösterileri izleyici topluluğunun sonradan izlemesi için kaydetme teknolojisi çıktı.

> Drama sanatının uzun tarihi boyunca ilk kez oyuncu, izleyicisinden ayrılmıştı. İzleyicilerden vazgeçilmemişti elbette, ama artık izleyiciler başka bir yerde biraraya geliyorlardı. Oyuncu da kendisini izleyenler arasında yer alabilirdi. Ama artık işini, izleyicileriyle kurduğu sıcak ilişkinin yol açtığı kişisel tatmin duygusundan ve onlardan aldığı cesaretten uzakta, yalnız başına yapmak

[29] Bazin'in görüşlerinden ve İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenen Alain Resnais, Agnes Varda, Chris Marker, Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Demy, Jacques Doniol Valcroze, Jacques Rivette, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Marcel Camus, Pierre Kast gibi yönetmenler toplumsal gerçekçiliği öne çıkaran Fransız Yeni Dalga akımının öncüleri olmuşlardır. (Betton)

[30] 'Star' kavramı, sinemanın gerisine tiyatroya ve özellikle operaya dayanır…1908'de sinema deneyimini pazarlamak amacıyla kurulan 'Trust' tüm filmleri temelde aynı düzeyde ele alma yoluna gitti. Ancak, gösterimciler bazı oyuncuların diğerlerine oranla daha fazla değere sahip olduğunu fark ettiler. Bazı yapımcılar bu oyuncuları 'Little Mary', 'Bronco Bill' gibi aynı adlarla sunmaya başladılar. Belli bir kesimde ücretler astronomik düzeylere çıktı. Böylece 'star' kavramı pazarlamanın standart bir deyimi haline geldi. Klasik Holywood sinemasında starlar pazarlama aracı olarak kullanılırlar ve izleyicinin filme ve oyuna dahil olmasını engellerler. (Derman, s.16-19)

> zorundaydı. Kısacası bu durum, sinema oyunculuğu için özel bir çalışma yapılması zorunluluğunun nedenidir. Sinema oyunculuğunu kendi öncülleri ve teknikleri olan daha değişik ve dürüst bir sanat haline getiren, izleyici ile arada kurulamayan yakınlık ve bunun sonuçlarıdır- oyuncuyla izleyici arasına keyifli bir mesafe koyma özgürlüğü. (Dmytryk, 1984, s.8)

Özetlersek, *"bir yandan, bağımsız sinema akımının doğuşu, bir yandan Metot oyunculuğu eğitiminin oyuncular arasında yaygınlaşması, diğer yandan filmlerin, geçtikleri gerçek mekanlarda çekilmesi, kamera önü oyunculuğu yeni bir boyuta taşımıştır."* (Gerçeker, 2018, s.25) Oyunculuklar daha doğal daha gerçektir artık. Seyirciler kendi hayatlarının yansımalarını izlemektedir ve çok etkilenmektedir.

4.3 Sinemada Oyuncu Yönetimi

Tiyatroda yönetmen fikri çok yeni bir kavramdır. Bugünkü anlamda gerçek tiyatro yönetmeninin doğuşu 19. yy'ın ikinci yarısına rastlar.

Özdemir Nutku'ya göre, büyücüler, daha sonra, Eski Mısır'da rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu'nda *didaskalos* (eğitmen), Orta çağ'da *maas* denilen, kilise içinde oynanan oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmeni olarak kabul edilebilirler. Rönesans ve Aydınlanma döneminde çeşitli oyun yazarlarını ve kuramcıların sahne tekniği ile ilgili çalışmalarını ekleyebiliriz. Çalışmanın bir önceki bölümünde bahsedilen Saxe-Meiningen Dükü, II. Georg (1826-1914) ilk yönetmen olarak kabul edilir. Getirdiği sahne anlayışı ile Stanislavski dahil bir çok sanatçıyı etkilemiştir. Yıldız oyuncu anlayışına karşı olmuştur. Topluluğunda bir çok önemli sanatçı yetiştirmiştir. (Nutku, 2000)

Oyuncuların oyunculuk güçleri bir filmin beğenilmesinde en temel etkenlerden biridir. Yönetmenin en büyük göreviyse bu oyunculardan, yeteneklerinin en üst seviyelerinde oyun alabilmektir. O oyunu ortaya çıkarabilmektir. Aslında oyuncular yönetmenden kendi içsel dünyalarına, kendilerine en detaylı biçimde iyice baktırmasını isterler. Yönetmenler de, iç dünyalarındaki yaratıcılık sınırlarını en son noktalarına kadar zorlayabilmek isterler. (Gerçeker, 2016) Oyuncu sette, karakteri yaratırken geçirdiği aşamaları hisseden ve bunu belli eden, güvenebileceği bir yönetmene ihtiyaç duyar.

Bu bölümde önce kısaca Türkiye'de sinema oyunculuğunun gelişimine bakıp sonrasında dünyadan örneklerle yönetmenlerin oyuncu yönetimine yaklaşımlarına dair bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır.

Türkiye'de oyunculuk şimdiye kadar bahsedilen Avrupa ve Amerika örneklerinden daha farklı bir seyir izlemiştir. Sinemayı Ruslar'dan öğrenen, Türkiye'de Batı tarzı tiyatronun gelişiminde önemli bir rol ynayan Muhsin Ertuğrul 1922-1939 yılları arasında sinema konusunda yönetmen olarak tek isimdir. Sinemayı tiyatro gibi düşünmüş, şehir tiyatrosu oyuncuları ile büyük dekorlar eşliğinde denemeler yapmış, eserler üretmiştir. Sinemanın bu kadar uzun süre tekelleşmesi ülke sinemasınının ilerlemesini ciddi anlamda engellemiş ve dünyadaki akranlarından geride bırakmıştır. Ardından gelen Yeşilçam diye adlandırılan sinema endüstrisi de yine sayılı yapımcıların elinde yerinde saymıştır. Yeşilçam yapımcıları, dünyanın artık geride bıraktığı star sistemine sıkı sıkıya tutunmuş ve hiç bir konuda risk almamıştır.[31]

Türkiye'de sesli çekime geçilmesi dünya sinema tarihindeki örneklere baktığımızda çok geç bir tarihtir. Yeşilçam'da sessiz çekim ve hızlı endüstri yüzünden yönetmenler oyuncu yönetimi ile çok fazla ilgilenmemişler, belli başlı tavırlar ve oyunculuk kalıpları ile yetinmişlerdir. Oyuncu yönetimi ile ilgilenmek isteseler dahi, sesli çekimi daha pahalı bulan yapımcılar tarafından sessiz film yönetmeye zorlanmışlardır.

Dünyanın çoktan sesli film teknolojisine geçtiği bir dönemde Türkiye'de sesli çekim denemeleri yapılmaya başlanmıştır. Atıf Yılmaz seslendirme döneminden şöyle bir anektod anlatır: *"Bizim filmler de Faruk Kenç'in akıl etmesiyle sessiz çekilmeye başlanınca[32], yerli filmlerin bütün starları kendilerini Adalet hanımın seslendirmesini*

[31] Tabi istisnalar vardır. Bu zinciri kırmaya çalışan, oyuncu yönetimine önem veren isimler her dönem olmuştur. Muhsin Ertuğrul döneminden sonra Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ Yeşilçam'ı kuran yönetmenler olarak sayılır. Bir yandan ticari filmleri yaparken bir yandan da farklı işler yapmaya çalışmışlardır. Oyuncu yönetimine önem vermişlerdir. Fakat yine de baskın olan akım ticari filmler ve kalıp oyunculuklardır. 1980'den sonra yönetmenler kendi istedikleri filmleri yapabilme alanı bulmuşlardır. Bu döneme Ömer Kavur, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Bilge Olgaç gibi yönetmenler örnek verilebilir.

[32] Filmleri ile Türk sinemasında "Tiyatrocular" dönemi ile "Sinemacılar" dönemi arasındaki "Geçiş Çağı" adı verilen yeni bir devrenin ilk ve en önde gelen yönetmenlerinden birisi olan Faruk Kenç, 1944 yılında kurduğu kendi şirketine oyuncu bulmak amacıyla, ilk olarak tiyatro oyuncuları dışında film oyuncusu yetiştirmek için *Yıldız* mecmuası aracılığıyla bir artist yarışmasını düzenledi. Böylece Türk sinemasına Belgin Doruk ve Ayhan Işık gibi oyuncuları kazandırdı. Faruk Kenç, ilk sinema filmleri olan "*Taş Parçası*" (1939), "*Yılmaz Ali*" (1940) ise "*Kıvırcık Paşa*" (1941)'yı Ha-ka film adına sesli olarak çekti. İlk üç filminden sonra 1942'de "*Dertli Pınar*" filmini Ses Film'de sessiz olarak çekti ve daha sonra

istiyorlardı. Böylece oyuncuların yüzleri, davranışları, karakterleri sürekli olarak değişiyor ama sesleri hep aynı kalıyordu." (Yılmaz, 1995, s.78)

Atıf Yılmaz 25-26 yaşlarındayken Hıçkırık filmi çekiminde, oyuncular Nedret Güvenç ve Reşit Gürzap ile oyuncu yönetimi konusunda yaşadığı sıkıntıları anlatır:

> Biri tiyatro oyunculuğundan gelmiş, önemli birkaç filmde oynamış ve dönemin en başarılı yönetmeninin karısı, öteki Şehir Tiyatrosunun en parlak oyuncularından biri, üstelik benden fazla sinema deneyimi de var. Derdimi Lütfi Akad'a açtım. 'Ya beni ciddiye almazlarsa? Ya verdiğim oyunlara, mizansenlere müdahale ederlerse?' Lütfi gülerek ' Hiç merak etme' dedi…Her planı çekip kameraya stop dediğin anda bütün oyuncuların, soran bakışları sana dönecektir. Suratını biraz buruşturursan hepsinin hayatı kayar, merak etme…' Lütfi'nin söylediklerinin ne kadar doğru olduğunu ilk çekim günü farkettim… Tiyatroda olduğu gibi, seyirciyle direkt ilişki kuramayan oyuncu, kamera stop ettiği an, gayri ihtiyari dönüp yönetmene bakıyordu… Lütfi'nün tavsiye ettiği kadar acımasız davranamadım. (Yılmaz, 1995, s.102**)**

Alim Şerif Onaran'ın Lütfi Akad ile bir söyleşisinden 50'li yıllara dair ilginç bir ayrıma rastlarız: Sinema oyuncusu- tiyatro oyuncusu ayrımı. Akad, ilk filminden beri oyuncu üzerinde durduğunu söyler ve uzun uzun provalar yaptığını ekler. Onaran, *"Yani oyuncunun tiyatrodan gelmiş olması, olmaması sizin için mühim değil"* diye sorarak aslında tiyatro oyuncusunun sinemada oynamasına olumsuz vurgu yapar.

> Onaran: Yani şunu söyleyebilir miyiz? Karakter rollerinde tiyatroculara ihtiyaç duyuluyor sinemada bazen…
>
> Akad: İdi, evet idi. Şimdi değil ama o zaman karakter oyuncularına , bir şartla, tiyatromsu oyununu kırmak şartıyla olanak tanınıyordu. Yani sinemaya yatkınlık getirmek şartıyla.
>
> Onaran: Getirmek şartıyla…Bugün bile…bu şartlarla yani, kırabilirse tiyatro oyununu… bugün bile tipi uyarsa..

dublaj yaparak film seslendirildi. Türkiye'de ilk defa yapılan bu uygulama, pratikliği ve ucuza mal olması nedeniyle kısa bir sürede yaygınlaştı ve günümüze kadar kullanıldı.

Akad: Tipi uyarsa hiç çekinmeden alıyoruz. (Akad, 1990, s.40)

Yine Onaran ve Akad arasındaki bu dialogdan karşımıza 'tiyatromsu oynamak' kavramı çıkar. Bu, Pudovkin'in 'teatrallik' dediği durumla kesişmektedir. Bu kısa diyalogdan öne çıkan başka bir durum da "tipi uyarsa" sözleridir. Sinemanın tiyatrodan önemli bir farkı da bu noktada karşımıza çıkar. Bir tiyatro kumpanyasında bir oyun çalışılacaksa, rol dağılımı yapılırken elbette role uygun beden özellikleri göz önünde tutulur ama en nihayetinde tiyatroda oyuncunun her role girebilmesi anlayışı yaygındır. Sinema da ise cast seçimi başlı başına bir konudur. Yönetmen, önce *cast* direktörü ile toplantılar yapar, daha sonra cast direktörünün önerileri doğrultusunda hayal ettiği oyuncuyu bulana kadar oyuncularla görüşmelerini sürdürür.

Yeşilçam star sisteminin[33] terkedilmesi 1990'ların sonu 2000'li yılların başı bağımsız sinemacıların[34] çıkışına denk gelir. Yönetmenler oyuncu yönetimi ile daha çok ilgilenmeye başlamışlardır. Güzelllik algısı kırılmaya başlamış, oyunculuk gücü ön plana çıkmıştır.

Yine Türkiye'de sinema okullarında çoğunlukla müfredatta oyuncu yönetimi dersi yoktur. Oyunculuk bölümlerinde de çoğunlukla kamera karşısında oyunculuk ile ilgili bir ders yoktur. Yönetmen adayları[35] ve oyuncu adayları ancak okul bitip sektöre dahil olduklarında ilk kez sette karşılaştıkları için büyük bir bocalama yaşarlar. Yönetmen adayları okul boyunca amatör/profesyonel oyuncularla oyuncu yönetimine dair deneyim kazanma fırsatı yakalayamazlar. Aynı şekilde oyuncu adayları da okul yaşamları boyunca yönetmenlerle kamera karşısında oynayamaz ve kendilerini izleme fırsatı

[33] Bugün Türkiye'de televizyon dizileri, yeşilçam sisteminin devamıdır. Star oyuncular üzerine projeler oluşturulur veya projeye cast yapılırken popüler isimler tercih edilir. Senaryolar hızlı yazılır, son dakika yetişir, sette değişir. Yine de televizyonda gerçek ve temiz oyunculuklara rastlıyoruz. Fakat çekim süreleri ve koşulları gelişme hızını azaltıyor.

[34] 1990'larda Nuri Bile Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim Yeşilçam sistemin dışına çıktılar. 2000'li yıllarda da bu kuşaktan etkilenen yeni kuşak bağımsız sinemacılar da bu akımı devam ettirdiler. Örnek isimler: Sevilay Demirci, Serkan Acar, Özcan Alper, Belma Baş, Mahmut Fazıl Coşkun, Serkan Çakarer, Murat Düzgünoğlu, Özgür Doğan, Mehmet Eryılmaz, Orhan Eskiköy, Pelin Esmer, Tolga Esmer, Selim Evci, Aslı Filiz, Hüseyin Karabey, Nida Karabol, Seyhan Kaya, Yamaç Okur, Nadir Öperli, Belmin Söylemez, İnan Temelkuran, Seyfi Teoman, Haşmet Topaloğlu, Tarık Tufan, Emre Yeksan, Emin Alper,...vb.

[35] Sinema eğitimi ile ilgili ise Lütfi Akad şöyle demiştir: Sinema eğitimi öğretmen- öğrenci ilişkisi yerine, usta çırak ilişkisi içinde olmalı, diye düşündüm. Ders sınıfta olmamalı. Bir çekim alanında (kapalı- açık bir sette) olmalı. Sonra öğrenci okula girdiği zaman ya öğretmenini seçmeli ya da ön mülakatla öğretmen öğrencilerini seçmeli. (Akad, 1990, s.212)

yakalayamazlar. Ancak bunun Türkiye'ye özgü bir sorun olmadığını Oliver Stone'un şu sözlerinden anlayabiliyoruz:

> Aktör yönetmek başlı başına çok önemli bir iştir. Bence film okullarından çıkan yönetmenler oyuncu yönetimini bilmiyorlar, onlar oyunculardan çekiniyorlar. Film okullarından çok ağır bir teknik eğitim alarak çıkıyorlar fakat bir oyuncuyla nasıl baş edeceklerini bilmiyorlar. Onlar konuşmuyorlar, provayı tam yapamıyorlar, sonra da her şeyi oyunculara bırakıyorlar. (Gerçeker, 2016, s.157)

Coen Kardeşler oyuncu yönetimi konusunda ne tür sıkıntılar yaşandığını çok iyi gösteren şu sözleri söylerler: *"Yönetmen bilmelidir ki, oyuncu yönetirken oyunculara oyunculuk dersi vermez. Onlara oyunculuğu öğretmez. Yönetmenin görevi, oyunculara rahatlatıcı bir şekilde oynadıkları karakterleri bulmada yardımcı olabilmektir."* (aktaran Gerçeker, 2016, s.158)

Rus sinemacı Tarkovski, oyuncu yönetimi konusunda önemli bir konuya vurgu yapar. Önemli olan yönetmenin oyuncuya sahnede ne yapacağını anlatması değil filmin atmosferini hissettirmesidir. O'na göre film yönetmeninin kontrol etmesi gereken oyuncuların ritmi, yani kadrajdaki içsel hayatın ritmi diye bir şey vardır. Oyuncuya, ritm dayatılmaz, yönetmenin kendisinden talep edeceği sonuca, mümkün mertebe yaklaşabilmek için söz konusu oyuncunun rahatça davranacağı durum veya atmosfer dayatılır. Tarkovsky, oyunculara belli bir rol anlayışını zorlamaya kalkmadığını ve onlara olabildiğince özgürlük tanıdığını belirtir. (aktaran Aslanyürek, 2012)

Tarkovksy özellikle Stanislavski eğitiminden geçmiş oyuncuların rolü anlamak için sorgulama yapmasından rahatsız olduğunu şöyle aktarır:

> Geleneksel Stanislavski eğitiminden geçmiş her oyuncu için sorulması zorunlu addedilen, bana ise son derece saçma gelen 'neden, niçin ve hangi temel düşünceye dayanarak' sorularını kendilerine sormaya kalkmayan oyuncuları yeğlerim…Sinemanın 'oynayan' oyunculara ihtiyacı yoktur. Nasıl tepki göstermesi gerektiğini çoktan kavramış seyirciye hala ısrarla ve hiç bir ayrıntıyı atlamadan metinlerini açıklamaya çalışan oyuncuları görmekten insanın midesi bulanıyor. Oyuncular bu konuda ısrar etmekten vazgeçmeyerek seyircilerinin

> hayal gücüne ne kadar güvendiklerini ispatlamış oluyorlar! (Aslanyürek, 2012, s.162-163-165-177)

Fransız yönetmen Godard, Çinli Kız filmindeki oyuncu yönetimi konusunda çekim öncesi hazırlığa vurgu yapar. Sinema oyunculuğunu tiyatro oyunculuğundan belki de kesin çizgilerle ayıran en önemli konulardan biri de budur. (Bu konu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde kamera önü ve sahne oyunculuğunun temel farkları başlığı altında daha ayrıntılı incelenecektir) Oyuncu bir tiyatro oyununa hazırlanırken yönetmen ve partnerleriyle uzun süre prova yaparken, bir sinema filmi hazırlığında daha çok tek başınadır. Tarkovsky'nin bahsettiği gibi filmin atmosferine hakim olduktan sonra çalışmasına devam etmek için yönetmenin yönlendirmesiyle çeşitli yollara başvurur:

> Çinli Kız'ın çekimine başlamadan önce Jean- Pierre Leaud'dan, gidip yemek yemesini istedim. Cebine para koydum, her gün oturup bir buçuk saat sakin sakin yemek yiyecek, gazete falan okumayacak, yapacağı iş sadece normal bir lokantada, normal bir yemek olacaktı…Benim ondan istediğim tek şey, iki çekim arasında daha çok çalışması, bu çabayı çekim sırasında daha az göstermesidir. Çünkü, çekimden önce çalışmışsa bilirim ki bu iş yürüyecektir. Oysa, çekim 'sırasında' çalışmak hiçbir işe yaramaz. Ne var ki, oyuncuların bunu yapmasını sağlamak dünyanın en zor işidir. (Godard, 1991, s.137)

Benzer bir biçimde Pudovkin de oyuncuyla çalışmanın zorluğundan söz eder ama o daha çok tiyatro oyuncusuyla çalışmanın zorluğundan yakınır. Bu konuda gerçek bir anı filme alış deneyimini şöyle aktarmıştır:

> Bir tiyatro oyuncusuyla çalışmak çok zordur. Rollerini oynamayıp yaşamasını bilen parlak yeteneklerin sayısı olağanüstü azdır. Bir oyuncuya sakin oturmasını, rol yapmamasını rica ettiğiniz zaman, size rol yapmamayı oynayacaktır… Bir defasında oyuncunun birinden çok çekmiştim. İçten gelen, babacan bir gülüşü filme almak istiyordum. Ama bir türlü olmuyordu. Oyuncu devamlı "oynuyordu". Bir ara şansım yaver gitti ve yaptığım bir şakaya gülerken yüzünü filme alıverdim. O ise çekimlerin çoktan bittiğini sanıyordu. (Pudovkin, 2004, s.34)

Bu konuda bizim sinemamızdan örnek vermek gerekirse, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney'in yönetmen, Filiz Akın'ın başrol oyuncusu olduğu 'Umutsuzlar' filminden bir anektod aktarır:

> Filiz ilk gün sete çağrılıyor. Makyaj, kuaför filan. Akşam oluyor ve Filiz çalışmadan iş paydos ediliyor. Ertesi gün yine aynı hazırlıklar ve Filiz'e yine sıra gelmiyor, üçüncü gün, dördüncü gün. Beşinci günün akşamı Filiz gergin, yorgun, makyajı akmış, saçı bozulmuş bir halde paydos saatini beklerken ' Sıranız geldi. Acele sete' diyorlar. Filiz panik içinde 'Nasıl olur?' diyor. ' Makyajım, saçım, giysilerim…' ' Yönetmen sizi böyle istiyor' diyorlar. Filiz çaresiz, ağlamaklı, sete yürüyor ve filmdeki ilk sahnesi çekiliyor. Yılmaz, bütün bunları Filiz'in o klasik, gerçekle ilgisi olmayan, Yeşilçam oyuncusu görünümünü bozmak için yapmış. (Filiz, Umutsuzlar'da en iyi oyunlarından birini vermişti). (aktaran Yılmaz, 1995, s.218)

Tarihsel sürece baktığımızda yönetmenlik yeni bir kavram olmasına rağmen, yönetmenlik ve oyuncu yönetimi üzerine çok konuşulan ve tartışılan konulardır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerindeki anket çalışmasında göreceğimiz üzere, katılan oyuncuların çoğu, sette çalıştıkları yönetmenin oyunculuk performaslarını etkilediğini söylemişlerdir. Zira bu çok doğal ve olması gereken bir durumdur. Yukarıda bahsedilen örneklerden de çıkardığımız sonuç, oyuncuların kendilerini güvende hissedecekleri bir yönetmene ihtiyaç duyduğu, yönetmenlerin de kendilerini teslim eden oyunculara ihtiyaç duyduğu yönündedir.

4.3.1 Yönetmenlerin oyuncu yönetimi tercihleri

Sinema tarihi boyunca yönetmenler oyunculukta bir gerçeklik hali yakalamak için farklı yöntemlere başvurmuştur. Sinemada gerçeğe daha doğrusu gündelik olana yakın bir tavrı, konuşmayı ve sei önemseyen, bunu yakalamaya çalışan yönetmenler oyuncu yönetimi konusunda farklı tercihlerde bulunabilirler. Bunlara senaryosuz çalışma, amatörlerle çalışma ve oyuncu koçu ile çalışmayı örnek verebiliriz.

4.3.1.1 Senaryoyu paylaşmama

Oyuncuyla senaryoyu paylaşmama zaman zaman yönetmenlerin istedikleri performansa ulaşmak için başvurduğu yöntemlerden biridir.

Tarkovski, kural olarak, sanatsal düşüncenin oyunculara kesinlikle anlatılmaması gerektiğini söyler. Çünkü oyuncuların, filmin ileride nasıl olacağını, nasıl kurgulanacağını bilmediğini ekler. O'na göre oyuncular sırf senaryoyu okuduğu için, film bittiğinde neye benzeyeceğini, nasıl görüneceğini bildiğini sanıyor ve böyle davranmakla, olabilecek en tehlikeli hatayı işliyorlar. (aktaran Aslanyürek, 2012) Tarkovksy, Ayna filminden bu konuya şöyle örnek verir:

> Ayna'nın kadın kahramanının, çocuklarının babasını, kocasını, elinde sigara bir çitin üzerine oturmuş beklerken gösteren sahnede kadın oyuncu Margarita Tereçova'nın senaryosunun konusunu bilmemesi çok iyi olmuştu. Bu sahnede iyi oynayabilmesi için öteki sahnelerde kocasının ona dönüp dönmeyeceğini bilmemesi gerekiyordu. Oyuncudan konuyu saklamıştım, yoksa onu uygun biçimde oynamaya kalkabilirdi. Hayatını canlandırdığı, o sıralar yarının ona ne getireceğini bilmeyen annemle aynı ruhsal durumu paylaşmalıydı. Bu sahnede Tereçova kocasıyla bundan sonraki ilişkisinin ne olacağını bilseydi başka türlü oynamaya kalkardı, herhalde bunu herkes kabul eder. Davranışları yalnızca başka olmakla da kalmaz, doğru da olmazdı, ön bilgisi yüzünden çarpıtılmış olurdu. Öykünün sonuna yaraşır bir tevekkül gösterirdi. Halbuki Margarita Tereçova, hiç farkına varmadan, sanki yönetmen bile böyle istemiyormuşçasına, bu sahneye son bir umut taşıdı, biz de bunu açıkça hissedebildik. Sinemada bütün diğer şeylerden kopmuş olarak bu anın tekliğini açıkça hissedebilmeliyiz. (Tarkovsky, 1992, s.164)

Haneke, *Beyaz Bant* filminde oyunculara senaryoyu vermemiş, sadece o gün sette bir sonraki günü anlatıp oyuncuların o sahnenin duygusuna hazırlanmalarına imkan vermiştir. Benzer bir biçimde Aslı Özge de *Ansızın* filmi çekimlerinde oyunculara senaryo vermemiş ve her gün sette oyunculara o gün oynayacakları sahneyi anlatmıştır. John Cassavates, Ken Loach, Mike Leigh, Robert Bresson yine bu yönteme zaman zaman

başvuran yönetmenlerdendir. Takeshi Kitano, oyuncularıyla senaryoyu paylaşmama nedenini şöyle anlatır:

> Oyuncuları yönetmek hem çok kolay, hem de çok karmaşık bir şeydir. Benim için bunun başlıca sırrı yorumculara metni çok erken vermemektir. Hatta bir gece evvel bile vermem. Yoksa tek başlarına metni yorumlarlar, kafalarında kendi filmlerini yaparlar, bir şeyler hayal ederler ve sete geldiklerinde, ben onlara direktif vereceğim zaman huzurları kaçar çünkü bu, kafalarında hazırladıkları şeye benzemez. Ben onlara metni çoğu zaman çekimden hemen önce veririm ve ezberlerleyecek yeterli zamanları olacağını ümit ederim. Çoğunlukla oyun söz konusu olduğunda en iyi yönetme şeklim şudur: *"Gerçek hayatta olduğu gibi yap. Sadece farklı giyinmiş olduğunu düşün."* (Oruç, 2015, s.121)

Görüldüğü gibi oyuncunun anlık tepkilerini kaydedebilmek, metni kendilerinin yorumlamasına fırsat tanımamak, senaryoda yaşanacak sürprizleri ya da dönüşleri çekim esnasında deneyimlemesini sağlamak gibi nedenlerle yönetmenler oyunculara senaryonun tamamını vermemeyi bir teknik olarak kullanabilirler. Ancak bu teknik her senaryo için pratikte uygulanır olmayabilir. Yine bu teknik için çoğunlukla sahnelerin kronolojik olarak çekilmesi çok daha işlevsel olabilir.

4.3.1.2 Amatörlerle çalışma

Sinema oyunculuğu yönetmenler açısından kendine özgü çalışma yöntemlerini de beraberinde getirmiştir. Teknik olarak senaryoyu paylaşmama da buna ilk örnektir. İkinci olarak da amatörlerle çalışma verilebilir. Sinema tarihi boyunca bazı yönetmenlerin, aradığı sahici ve samimi atmosferi, görüntüyü bulabilmek için bu yönteme başvurdukları görülür.

Kameranın hassas gözü ve sinema perdesinin sunmuş olduğu sonsuz detay dünyası, söz konusu olabilecek yapay hali asla ıskalamaz. İşte bu yüzden sinema yönetmenleri, oyunculardan "rol yapmak" yerine rolü özümseyip "içgüdülerini takip etmelerini" istemişlerdir. Yeni Gerçekçilik akımından etkilenen yönetmenler amatör oyuncularla çalışmayı tercih etmişlerdir.. Bu noktada Andre Bazin'in gerçekçi sinemaya dair ortaya attığı fikirler bu akımın öncülerini etkilemiştir. Bazin, sinemanın hikâye anlatmak yerine

gerçeği göstermesi gerektiğini belirtir. İtalyan yeni gerçekçi auteur[36] yönetmenler, profesyonel oyuncuların gerçeklik algısını deforme ettiklerini düşünmekteydi. Bu yüzden amatör oyunculara yönelmişlerdi. Sokaktaki herhangi biri, kamera karşısına geçtiğinde, eğitimli olmadığı için rol kişisini "oynamaya" yeltenmeyecekti. Amatör ya da acemi kişi yalnızca rol kişisini özümsemekle yetinecek ve deneyecekti. Bu durum perdeye doğallık olarak yansıyacaktı. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasında amatör oyuncu kullanımı çok yaygındır. En bilinen örneklerden biri dönemin ünlü yönetmeni Vittorio De Rica 'Bisiklet Hırsızları' filmindeki baba ve oğul amatör oyunculardır.

Bu dönemde yönetmenlerin profesyonel olmayan oyuncuları tercih etmesinin nedeni gerçekliğe yaklaşma çabasıdır. *"*Artık profesyonel oyuncu kullanılmadan da iyi film yapılabileceğini biliyoruz. Ancak bu, sinemanın gelecekte artık oyuncu kullanmayacağı anlamına gelmez. Profesyonel olmayan oyuncu kullanımı ise İtalyan yeni gerçekçilik akımının gelişiminde önemli bir basamak olarak tarihe geçecektir*."* (Bazin, 2011, s.180)

Pudovkin, tiyatro oyuncularıyla yaşadığı zorlukları sıradan kişilerle yaşamamıştır. Bu durum onda oyunculuk olgusunu, sinemanın anlatım öğelerine göre yeniden düzenleme ihtiyacı doğurmuştur. *"Son filmimde Moğallarla çalışmıştım. Eğitimleri yoktu, Rusçayı anlamıyorlardı, ama sinema konusunda yine de en iyi oyuncularla yarışabilirler."* (Pudovkin, 2004, s.35) Pudovkin, 3 Şubat 1929'da Londra'daki Sinema Derneği'nde yaptığı konuşmada, "Cengiz Han'ın Varisi" adlı filmde bir tilki kürküne kendinden geçmişçesine bakan bir Moğol topluluğunu çekmek için bir Çinli hokkabaz tutmuş ve hokkabazı seyreden Moğollar'ın yüzlerini filme almıştır. (Pudovkin, 2004)

[36] Genç eleştirmenler bazı yönetmenlerin Hollywood'un fabrikasyon üretim sistemi içinde bile filmlerinde özgünlük sağlayabildiklerini fark ederler. Auteur, kuram ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan Cahiers du Cinema adlı dergide Astruc'un etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından kullanılır "Yaratıcı Yönetmenler" (politique des auteurs) olarak adlandırılan bu grup kendi kişisel tarzlarını ve anlatım biçimlerini ortaya koyar. Özellikle Bazin'in yaratıcı yönetmenler görüşü anlayışını benimseyen Truffaut ve arkadaşları klasik anlatı, Hollywood Sineması ya da konvansiyonel sinema olarak adlandırılan ticari sinemayı eleştirerek sanat sineması anlayışını savunurlar. Bazin'in önderlik ettiği manifesto Fransız Yeni Dalga akımının da temellerini atar ve sürekli kendini geliştiren, sinema ile ilgili makaleler yayınlayan bu genç sinemacılar filmin tüm süreçlerinde yönetmenin egemenliğini savunurlar. Buna göre film senaryo aşamasından çekim ve sonrası olmak üzere bütünüyle yönetmenin kişisel üslubunu yansıtmalıdır. 1962 yılında Amerikan film eleştirmeni Andrew Sarris, terimi Amerika'ya tanıtır ve çok kısa zamanda Charlie Chaplin veya Alfred Hitchcock gibi, birçok ünlü Amerikan yönetmen, *auteur* olarak anılmaya başlar. (Uğur, 2017, s.3)

Türkiye'de amatörlerle çalışan yönetmenlerin bu konuda söylediklerini de kendi sözleriyle şöyle özetleyebiliriz: Hüseyin Karabey'in ikinci uzun metraj filmi 'Sesime Gel'in başrol oyuncuları, yaşlı bir kadın ve bir çocuktur. Hayatlarında daha önce kamera görmemiş bu iki kişi, Duhok Uluslararası Film Festivali'nde oyunculuk ödülü almıştır. Karabey, amatör oyuncularla çalışma sürecinden şöyle bahseder:

> Amatör oyuncularla çalışırken, onlardan sadece kendi yaşamlarını canlandırmalarını isterim. Bu karakterlerin oynayacağı gerçek hayattaki durumlarını biliyorsanız, yazdıklarınız onların kendi doğallıklarını bozmaz. Ayrıca amatör oyuncular devamlılık konusunda profesyonel oyunculardan çok keskin bir şekilde ayrılır. Yönetmen eğer amatör bir oyuncuyla çalışıyorsa aynı sahneyi farklı açılardan çekerken devamlılık beklememelidir. (Hüseyin Karabey ile söyleşi, Temmuz 2022)

Amatör oyuncularla çalışan bir başka yönetmen Yeşim Ustaoğlu çalışmasını şöyle aktarır:

> Amatör oyuncular, kalıpların hiç birini aklına getirmez. Haberi bile olmaz böyle şeylerden. O bildiği gibi olmak ister. Zaten o haline çok yatkındır. Öyle bir konuşur, öyle bir diyalog yaratır ki, şaşırır kalırsınız. Amatörlerle çalışırken, çok doğal, çok içten, çok sıcak bir duygu çıkar. Profesyonellerle böyle tecrübeler olmaz. Amatörler, yönlendirilmeye daha açıktır. (Akpınar, 2005, s.75)

Nuri Bilge Ceylan: *"Amatörler, insanı gerçekten şaşırtan, hiç aklınıza gelmesi mümkün olmayan yepyeni, kendiliğinden mimik ve jestlerle sahneye bir zenginlik bir sıcaklık kazandırabilirler."* demiştir. (Akbulut, 2005, s.45)

Profesyonel oyuncu kullanımını reddeden Zavattini için hayat -zaten- estetiktir ve dış dünyanın ek tasarıma ihtiyacı yoktur; *"Günlük yaşayış, normal görüntüsü içinde sıkıcı değildir. Kendi halinde akıp giden hayata ille de özel bir konu yüklemek amacında olan tiyatronun tutumu yanlıştır."* (aktaran Onaran, 2012, s.147)

Tiyatro sahnesi etkili ve güçlü bir beden ve ses kullanımı, doğaçlama gibi bir çok bilgi ve yetenek gerektirir. Oyuncular örneğin bir sezon boyunca haftanın beş akşamı aynı oyun için sahneye çıkarlar. Bu, amatör oyuncuya göre değildir. Amatör oyuncu tiyatro

sahnesinde bu performansı sergileyemez. Ancak bir sinema filminde, oyuncu yönetimini bilen bir yönetmen, amatör bir oyuncuyu doğru açı, doğru kadraj ve doğru yönlendirme ile çok başarılı ve etkileyici gösterebilir. Ses, renk, müzik, efekt gibi tekniklerle kurgu sırasında bir çok düzenleme yapılır. Kurguda diyalog, ifade ve hareketler farklı bir sırayla ve farklı bir ritmle kullanılarak oyunculuk yeniden yaratılabilir.

> Sinema daha çok yönetmen sanatıdır; hiç oyunculuk eğitimi görmemiş biri de yönetmen ve görüntü yönetmeninin becerisiyle başarılı olabilir (doğal olarak sinemanın da büyük oyuncuları eğitim görmüş sanatçılardır). Oysa tiyatroda yönetmen ne kadar başarılı bir çalışma yapmış olursa olsun kötü oyunculuk sırıtır ve gösteriyi zedeler. (Nutku, 2004, s.9)

Yönetmenlerin amatör oyuncuları seçme nedeni onlarda 'seyredilme bilinci' olmamasıdır. Seyredilme bilinci, oyuncunun o an nasıl gözüktüğünü düşünmesi, merak etmesi, bu yüzden de kendini ana ve partnerine teslim edememesidir. Seyredilme bilinci olmayan kişiler kamerada çok daha gerçek ve doğal gözükürler. Yetenekli, eğitimli ama kamera karşısında deneyimsiz oyuncular çoğu zaman düşünme ve irdeleme meşguliyeti içinde olduklarından kamerada nasıl göründüklerinin merakı içinde olurlar. 'Nasıl çekiliyor, hangi açı, oyunculuğum burada nasıl oldu' gibi sorular seyredilme bilincinin yok edilememesini sağlar. Oyuncu anda kalamaz, yönetmene güvenemez ve kendini teslim edemez. Sonuç olarak gerçek performansını, potansiyelini gerçekleştiremez.

Fakat burada bir yanılgıya düşmemek gerek. Amatör oyuncu sürdürülebilir değildir. Yönetmen bir sinema filmi için amatör oyuncuyla çalışıp istediği atmosferi yaratıp, hayalindeki görüntüyü elde edebilir. Ancak söz konusu amatör oyuncu kariyerine devam etmek istiyorsa eğitim almalıdır veya algıları açık vaziyette deneyim kazanmaya çalışmalıdır.

> Teknik bilmeyen amatör oyuncunun handikapı içgüdüsüne yönelmesiyle bir anda avantaja dönüşür. Bu durum, teknikten ve nesnellikten uzak kişilerde, sinema oyunculuğunun "herkes" tarafından yapılabilecek sıradan bir şey olduğu yanılgısına doğurur ve bu yanılgıya düşen sanatçılar başka şeylere gereksiz kutsiyet atfederler. (İdiz, 2016, s.76)

Ayrıca, unutulmamalıdır ki, amatör oyuncu sadece kendini canlandırabilir. Yönetmen de zaten tek bir proje için bu tercihi kullanabilir.

Bu noktada, sinema alanında faaliyet gösteren tiyatro kökenli oyuncuların geçmişte tiyatrodan devraldıkları davranış kalıplarının, kamera önünde negatif transfere yol açabileceği söylenebilir. Ama yine tekrar etmekte fayda var ki, profesyonel oyuncular deneyimle ve farkındalıkla bunu rahatlıkla aşabilirler.

4.3.1.3 Oyuncu koçu ile çalışma

Oyuncu koçu, sinema, televizyon, tiyatro gibi mecralarda, oyuncuları role hazırlayan, performanslarının gelişmesi için önerilerde bulunan, eğitmenlik yapan kişidir.

Oyuncuların oyuncu koçlarıyla bağımsız olarak bir seçmeye (audition) veya filme hazırlanması bilinen bir şeydir. Ama bir süredir bu sürece yönetmenler de dahil olmuştur. Yani yönetmen genellikle baş rol oyuncuları için bir oyuncu koçu ile karaktere hazırlanma sürecinde koordineli olarak çalışmaktadır. Oyuncu koçu set öncesi oyuncu ile çalışmakta, set esnasında da ona eşlik etmektedir.

Artık yönetmenin film çekimi öncesi ve set sırasında oyuncu koçu ile çalışması Amerikan sinema endüstrisinde çok yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Hatta sette yönetmen çoğu zaman oyuncu ile değil onun koçu ile muhattap olur.

Yönetmenin oyuncu koçu ile çalışması, Türkiye'de de yakın zamanda kullanılmaya başlanan bir yöntemdir. Örneğin yönetmen Nisan Dağ, 'Bir Nefes Daha' filminde oyuncu koçu Süreyya Güzel ile çalışmıştır. Özellikle filmin baş rol oyuncusu Oktay Çubuk'un yüksek performansı bu kararın doğruluğuna bir örnektir. Seyirciler, Çubuk'un gerçekten o mahallede yaşayan uyuşturucu bağımlısı biri olduğunu, yönetmenin gerçek bir kişi ile yani amatör bir oyuncuyla çalıştığını düşünmüşlerdir.

5. KAMERA ÖNÜ VE SAHNE OYUNCULUĞUNUN TEMEL FARKLARI

Şimdiye kadar genel olarak kamera önü ve sahne oyunculuğunun farklı olup olmadığından ziyade hangisinin daha zor olduğuna dair tartışmalardan söz edilmiştir. Bazı oyuncular sahnenin, bazıları da kamera önünün daha kolay olduğunu düşünür ve bunu bir çok nedene dayandırır. Örneğin Merly Streep sahne oyunculuğunun daha zor ve yetkin olduğunu belirtir:

> Merly Streep: "Film işi çok ekonomik, temiz ve oldukça sınırlı bir uğraştır. Az gayretle çok şey yapabilirsiniz. İyi bir oyuncu olmaya, hatta oyuncu olmaya bile gerek yoktur. Ancak Marlon Brando ve Olivier gibi büyük oyuncuysanız, farklılık hemen belli olur. Bu kadar az çabanın yeterli olması beni korkutuyor; insan daha iyi ve büyük atılımlar yapmaya adeta cesaret edemiyor. Tiyatroda yapmam gerekenlerin yanında, film dünyası daha az zorlayıcı." (aktaran Thain, 1990, s.61)

Tiyatro oyunculuğu konusunda yazdıklarıyla çok sayıda oyunculuk yönteminin gelişmesini sağlayan Stanislavski ise bu konuda şunları söyler:

> Konuşmalı filmlerdeki bir oyuncu -eğer aranan rutin bir oyunculuk değil de gerçek bir sanatın vasıflarının gösterilmesiyse- tiyatro sahnesine çıkan bir oyuncudan kıyaslanmaz derecede daha becerikli ve teknik bakımdan daha ustaca bir performans sergilemek zorundadır. (Stanislavski, 2015, s.159)

Kuşkusuz her iki alan da oyuncuların oyun mecrasıdır ve zorluk açısından birbirleriyle kıyaslanmaları mümkün değildir. Çalışmanın bu kısmında sadece ikisi arasındaki farklar ele alınacak ve bu farklar vesilesiyle kamera önü derslerinin içeriğine dair bir vizyon oluşturulmaya çalışılacaktır.

Kamera önü ve sahne oyunculuğunun farkına ilişkin belki de en çarpıcı anektodu, tiyatro ve sinema dünyasının en büyük aktörlerinden biri olan Laurence Olivier söylemiştir:

> Tiyatro ve kamera önü oyunculukta, yemek yapar gibi aynı malzemeleri kullanmak gerekir. Ancak iki tarif olmalıdır. Malzemeler değişik ölçülerde kullanılmalıdır. Sahnede oyunculuk sergilemeniz gerekir, oysa kamera karşısında yalnızca deneyimlerinizi ve gözlemlerinizi yaşar gibi ortaya koymalısınız. (aktaran Gerçeker, 2018, sf. 90)

Olivier'un sahne ve kamera önü oyunculuğun farkına dair bu tanımı çok yerindedir. Aslında oyuncu aynı malzemeyi kullanır - bedenini, sesini, mimiklerini, aldığı eğitimi, vizyonunu, deneyimlerini, hayal gücünü- ama değişik ölçülerde. Olivier'ın bahsettiği deneyimlerini ve gözlemlerini yaşar gibi ortaya koymak diğer bir tanımlamayla gerçeklik yaratmak konusunda ise aslında günümüzde değişen bir anlayış vardır. Çalışmada daha önce de bahsedildiği üzere, black box diye adlandırılan çoğu küçük olan sahnelerde seyirciyle çok yakın konumlanan oyuncu artık bedenini ve sesini büyük kullanmak zorunda olmadığı için aynı gerçeklik anlayışıyla oynayabilmektedir.

Tiyatro ve sinemanın en belirgin farkı, tiyatronun söze, sinemanın görüntüye dayalı olmasıdır. Biçimci sinemanın kuramcısı Bela Balazs, tiyatroda kelimeler duyulabilir olduğundan seyircinin konsantrasyonunun büyük bölümünün onlara odaklandığını söyler. Balazs'a göre, oyuncu sahne üzerinde bir cümle söyleyip belirli bir yüz ifadesi gerçekleştirdiğinde seyirci, oyuncunun ne söylemek istediğini yalnızca kelimelerinden öğrenir; yüz ifadeleri ise, yalnızca bir çeşit eşlikçi konumundadır. (Aktaran: Arık, 2020) Bunun sebebi, tiyatronun edebi bir kavram olmasıdır. Balazs ve birçok başka eleştirmene benzer şekilde Panofsky bunu, tiyatronun temelde dramatik literatür, metin ve kelimeler şeklinde tasarlanmış olmasıyla; sinemanın, özellikle sessiz sinemanın, ise 'görsel bir deneyim' olmasıyla açıklar. (aktaran Sontag, 1966)

Metod sisteminin geliştirilmesinde katkısı olan yönetmen Elia Kazan şöyle demiştir: *"Sinema sanatı görüntüleri fotoğraflamaya dairdir, dialogları değil."* (aktaran Tucker, 2010, s.33) Sesli sinemaya geçilmesiyle de bu durum değişmemiştir, hala sinemada sözlerden çok görüntü önemlidir.

Oyuncu tiyatronun temel öğelerinden biridir. Oyuncu sahnede bütünün farkındadır. Sinemada ise ses ve görüntü ayrı ayrı kaydedildiği için, oyuncunun sesi ve görüntüsü kurgu masasında birleştirilinceye kadar ayrıdır. Oyuncu kurgu bitinceye kadar bütünü

göremez. Bütünü görebilen tek kişi yönetmendir. Zucker'a göre *"Film daha çok yönetmenler ve editörlerin işidir."* (aktaran Oruç, 2015, s.36)

Tiyatro ve sinema anlatımı arasındaki farkların oyunculuk alanındaki en önemli göstergesi oyuncu performansının tiyatroda doğrudan, bütünsel ve kesintisiz; sinemada ise dolaylı, parçalı ve kesintili bir süreç içinde gerçekleşmesidir. Parçalı oyun ve konsantrasyon yönetimi konusu bir sonraki bölümde açıklanacaktır.

Oyuncular ve oyunculuk açısından sahne ve kamera önü oyunculuk farklarını kısaca sekiz maddede inceleyebiliriz. Bu farklardan yola çıkarak da kamera önü oyunculuk tekniğine dair bir çıkarım yapmak mümkün olacaktır. Bu çıkarımdan sonra ise kamera önü oyunculuğuna dair eğitim modeli önerileri oluşturulabilecektir.

5.1 Prova ve Hazırlık

Oyuncu, bir tiyatro oyunun hazırlık sürecine, rol arkadaşları, yönetmen ve çoğunlukla dramaturg ile bir araya gelip uzun bir masa başı dramaturji çalışması yaparak başlar. Hikayeyi, karakteri tanımak, çalışmak, düşünmek ve yaratmak için uzun bir süre vardır önünde. Bu sürede de ekiple sürekli etkileşim halindedir. Yönetmenle karakteri yaratırken dirsek temasında, sahnede prova yaparken göz temasındadır. Rol arkadaşları ile de prova esnasında ve prova dışında da günlük hayatta iç içedir. Sahnede haftalarca, aylarca prova yapılır ve seyircili genel provadan sonra oyun başlar. Sonuç olarak tiyatroda prova uzun, doyurucu ve kollektif olarak devam eden bir süreçtir.

Sinemada veya televizyonda oyuncu için çoğunlukla bu imkan olmaz. Yine de projenin sinemada mı, televizyonda mı gösterileceği veya ticari mi bağımsız mı olduğu bu konuda fark yaratır. Şöyle ki, bağımsız sinema filmlerinde çoğunlukla yönetmenler oyuncu yönetimine daha çok önem verdikleri için, oyuncuyla çekimden belki aylar önce buluşup çalışmaya başlarlar. Oyuncu, partneri ile tanışma, çalışma, vakit geçirme fırsatı yakalar. Televizyon işlerinde bu süreç rolün ağırlığına göre değişir. Oyuncu baş rol ise, oyuncuya yönetmenle ve yapımcıyla hikayeyi ve karakteri konuşma, tartışma ve partneri ile prova yapma fırsatı sunulur. Yine de kamera önü için bahsettiğimiz bu prova ve hazırlık süreci tiyatroya kıyasla çok kısa ve yöntem olarak farklıdır.

Oyuncu Lale Mansur sinemada prova süreciyle ile ilgili şunları söylemiştir:

> Oyuncu yöneten yönetmen çok az. Genellikle pek karışmıyorlar. Mesela filmler için okuma provaları yapılıyor. Herkes elinde senaryoyla geliyor, bir kere okunuyor ve adı okuma provası oluyor. Tiyatroda bir ay prova yapılır. (aktaran Özdoğan ve Oğuz, 2008, s.180)

Yine önemli bir fark, prova ve set sürecindeki işleyişle ilgilidir. Tiyatroda (devlet/şehir tiyatrosu gibi kurumlar hariç) özellikle amatör veya küçük özel tiyatrolarda dekoru ve kostümü ekip birlikte hazırlar. Oyuncular amatör ruhun getirdiği enerji ve kollektif bilinçle sahneyi temizler, dekoru taşır, broşür dağıtır. Amatör tiyatrodan gelen oyuncu aynı ekip ruhu ile sette ışıkçının ışıkları kurmasına, çaycının çayları taşımasına yardım etmek isteyebilir. Halbuki sinemada set işleyişi tiyatrodan çok farklıdır, sette herkesin ayrı bir uzmanlığı, sorumluluğu vardır. Oyuncunun son derece profesyonel çalışan bu birimlerin işine karışması hoş karşılanmaz, hatta tehlikelidir.

Tiyatro provaları genelde önceden belirlenen saat aralığında başlar ve biter. Oyuncular o saatte prova mekanında olur. Yönetmenin belirlediği saat aralığında çalışma sürer.

Sette, oyuncunun set saatinde sette olması beklenir. Saç-makyaj- kostüm hazırlıklarından sonra oyuncunun bir süre beklemesi gerekir. Bu bekleme süresi önceki sahnelerin beklenenden uzun sürmesi, teknik aksaklıklar, yemek arası verilmesi gibi nedenlerle çok uzayabilir. Oyuncu bunun kendisi ile ilgili olduğunu düşünmemeli, setteki teknik sürecin ve işleyişin farkına varmalıdır. Müzik dinlemek, kitap okumak, mümkünse yürüyüş yapmak, rol arkadaşlarıyla sohbet etmek gibi sakin faaliyetlerde bulunmalı, enerjisini boşa harcamamalıdır. Tabi bu esnada karakterini düşünmeli, ezberini tekrar etmelidir.

5.2 Performans - Konsantrasyon - Farkındalık

Oyuncu, tiyatro sahnesinde oynarken seyircilerin nefes alış verişleri, zaman zaman görebildiği bakışları, tepkileri, enerjileri ile bütünleşir. Oyuncu çoğunlukla sahnedeki dekoru, aksesuarı, rol arkadaşlarını ve seyirciyle etkileşimini olumlu anlamda konsantrasyonunun ve enerjisinin artışı için kullanır. Ayrıca oyun boyunca, olayların akışını ve karakterinin değişim sürecini kronolojik olarak yaşar. Bir sonraki sahnede verdiği tepkinin nedeni, bir önceki sahnede yaşadığıdır.

Sinemada ise yukarıda belirtilen bütün unsurların tam tersi geçerlidir. Prodüksiyon masrafları gereği sahneler karışık sırayla çekilir. Aynı mekanda geçen sahneler arka arkaya çekildiği için oyuncu, senaryonun sonundan, başından veya ortasından bir sahneyi arka arkaya aynı gün oynayabilir.

Çekimler teknik meselelerle sürekli kesilir. Işığın yetmemesi, lensin ve kadrajın yanlış olması, netliğin yakalanamaması, aksesuarların devamlılığa uymaması, mikrofonun görünmesi, kameranın pilinin bitmesi ve benzeri gibi aksilikler çekimi kesintiye uğratabilir. Ayrıca tek bir sahne yönetmenin tercihine göre farklı açılardan defalarca çekilebilir. Bazı planlarda tekrarlar için sahnenin ortasından başlanabilir. Aynı sahnenin çekimi devam ederken yönetmen oyuncuya daha farklı bir oyunculuk biçimi istediğini söyleyebilir. O zaman tekrar tekrar denenir. Bütün bu çekimler boyunca oyuncunun etrafında en az 10 kişi (Projenin büyüklüğüne ve mekanın uygunluğuna göre 100 kişi de olabilir) vardır: Karşısında kameraman, yanında asistanı, focus puller, yukarıdan veya masanın altından zoom tutan sesçi, yönetmen, reji asistanları, sanat ve prodüksiyon elemanları, kuaför ve makyaj asistanları ve benzeri. Tiyatrodan sete ilk defa gelen bir oyuncu, bütün bunların sanki onun konsantrasyonunu bilerek engellemek istediğini düşünebilir. Kamera önündeyken etrafta olup bitenler sanki onun dikkatini dağıtmak içindir. Aslında sette herkes kendi işiyle ilgilidir ama özellikle oyuncunun rolüyle ilgili duygu durumu ve konsantrasyonu bozulmasın diye özel bir çaba göstermezler, bu onların iş tanımlarında yoktur. Sadece zaman zaman yönetmen sahne ortasındaki kesmelerde oyuncunun duygusu, konsantrasyonu bozulmasın diye seti uyarabilir. Ama bir oyuncu setin kaosuna hazırlıklı olmalı, kendi konsantrasyonunu korumak için kendi yöntemlerini geliştirmelidir. Sinema oyunculuğu esasen bölünen enerjiyi kontrol etmektir.

Oyuncunun sürecin nasıl gittiğine dair farkındalığı da yine tiyatroda ve sette farklıdır. Oyuncu sahnedeki gidişatın farkındadır, seyircinin tepkileri, partnerinden aldığı enerji ile o günkü oyunun ve kendi oyunculuğunun iyi mi kötü mü olduğunu hisseder. Ama sinemada bunu sadece yönetmen anlayabilir. Film bittiğindeki halini, bütünü sadece yönetmen görebilir. Çünkü oyuncunun o anda sergilediği oyunculuğu kurguda tek tek plan ve açılardan inceleyecek ve seçecek olan kurgucuyla birlikte yönetmendir. O oyunun ritmine ve atmosferine yönetmen karar verir. Üstüne ses, renk eklenir ve bir önceki- bir sonraki sahnelerle başka bir anlam yaratılır. O yüzden oyuncu, kötü oynadığını

düşündüğü sahneyi film bittikten sonra izlediğinde çok yüksek bir performansla karşılaşabilir. Oyuncu Özgü Namal bir söyleşide bu konudan şöyle bahseder:

> Özgü Namal: Çok tuhaf bir şekilde, en iyi oynadığımın iddia edildiği sahnelerde genelde hep başka bir şey düşünüyorumdur. İçinizde çok başka bir şey hissederken, aslında rolünüze o kadar iyi konsantre olamıyorsunuz. Aklınızdan bin tane düşünce geçerken kaybediyorsunuz kendinizi. Kahtalı Mıçı'yla güldüğüm bir sahne var mesela. Aslında çok kızgınım orada. Çünkü sabah 5'te gitmişim sete, gece 12 olmuş, beni hala çekmemişler. Sıkıntıdan on iki dergi, dokuz tane gazete okumuşum, sette ne varsa yemişim, fenalık gelmiş. Uyumuşum, uyanmışım, film seti! Çok sıkılmışım ve artık bir an önce oynayıp gitmek istiyorum. Gece yarısı 'Hadi seni çekiyoruz!' dediler. Neyini çekiyorsun? Bütün duygum boşalmış. Hiç bir şey hissetmiyorum ve nasıl yapacağım bilmiyorum. Ama çok enteresan, o da en iyi sahnelerden biridir. Aslında acayip fırtınalar var içimde o anda. (Özdoğan ve Oğuz, 2008, s.160)

Sonuç olarak oyuncunun performansı, konsantrasyonu ve farkındalığı sette ve sahnede birbirinden çok farklı süreçler şeklinde ilerler. Oyuncu bilgi ve deneyim yoluyla bu farklılıkları benimserse, iki mecrada da sorunsuzca mesleğini icra edebilir.

5.3 Oyuncunun Konumu

Oyuncu, tiyatroda yazarın hayal ettiği dünyayı, yönetmen ile birlikte oluşturur, yeniden kurar. Tiyatroda yönetmen, yazar ve oyuncu en önemli unsurlardır. Oyuncu, tiyatroda stardır.

Sinemada (bağımsız sinemada yazar yönetmen genelde aynı kişi olur) ise oyuncu, yönetmenin hayaline (ticari yapımlarda bu yapımcının hayalidir) ortak olur. Sinemada oyuncu, bu hayalin gerçekleşmesi için önemli bir bileşendir.

Tarkovsky, *"Bir film çekerken, oyuncuların çıkardıkları oyun da dahil her şeyin tek sorumlusu eninde sonunda yönetmendir."* der. (Tarkovsky, 1992, s.72) Tiyatroda ise oyuncunun, oyun boyunca rolü ve işlevi açısından taşıdığı sorumluluk çok daha büyüktür.

Bir film için birden fazla ekip çalışır. Gerçeker'in saptadığı şekliyle; Yapımcı (uygulayıcı yapımcı, yapım ekibi); Senarist (senaryo ekibi); Yönetmen (yönetmen asistanı); Sanat Yönetmeni (marangozlar, kostüm tasarımı, kuaför, sanat ekibi, boyacılar, makyaj sorumlusu); Görüntü Yönetmeni (stadycam, kameraman asistanı, kameraman); Ses Teknisyeni (sesçiler); Işık Şefi (ışık ekibi); Set Ekibi (en az 3-4 kişi); Set Fotoğrafçısı; Casting Yönetmeni (casting asistanlar, casting ajanslar); Oyuncular; Ulaşım (yapım ekibi otolar, yönetmen+başrol oyuncusu için otolar, oyuncular ve figüranlar otobüsü, ekip minibüsü); Kamera Taşıma Aracı (ışık malzemeleri kamyonu, dolly+ şaryo aracı, Jimmy-jip aracı, catering aracı); Özel Efektler (sis yağmur makinesi, helikopter çekim pilot, dron çekim ekibi), Catering; Tanıtım; Laboratuar (stüdyo, müzik kayıt, kurgucu, seslenme, müzik yönetmeni, müzik kayıt); Hukuk Ofisi, Post Prodüksiyon (çekim sonrası sorumlusu ve asistanları). (2016)

Dolayısıyla sinemada oyuncu, yukarıda sayılan ekiplerden biridir. Hatta oyuncu seçiminden çok önce yönetmen, yazar ve yapım ekibi bir araya gelip projeyi çalışır. Görüntü yönetmeni belirlenir. Sette çalışacak ekibin tamamı seçilip ön hazırlıklara başlandıktan sonra oyuncu görüşmeleri başlar. Oyuncu, yönetmenin hayalini gerçekleştirmek için diğer ekip üyeleri gibi önemli bir unsurdur.

> Bazin, bir kapı çarpmasının, bir yaprağın rüzgarda savrulmasının ya da sahile vuran dalgaların dramatik etkiyi yükselten olgular olabileceğini ifade ederek, bazı film başyapıtlarında insanın sadece yardımcı bir öğle olarak kullanıldığını belirtmektedir. Hareketin ana temasının insan değil doğa olduğunun söyleyen Bazin, bu düşüncesini ispatlamak ve sinemada oyuncunun yardımcı öğe durumunda bulunduğunu göstermek için Jean- Paul Sartre'ın, "tiyatro aktör üzerine kuruluyken, sinema dekor üzerine kuruludur" dediğini aktarır. (aktaran Zor, 2019 , s.42)

Burada bahsedilenler oyuncunun sinemada değerinin az olduğunu kanıtlamak için değildir. Önemli olan, oyuncunun, film bileşenlerinin tiyatrodakinden farklı olduğunu kavramasıdır.

5.4 Devamlılık

Tiyatroda her gece neredeyse birbirinin aynı mizanseni yapan oyuncu, jestlerini kimse anlamadan değiştirebilir. Eğer söz konusu mizansen, ışıkçı veya diğer oyuncuya bir işaret değilse, o hareketi her gece aynı kelimeye denk getirmek zorunda değildir, istediği gibi küçük değişiklikler yapabilir. Yine de eklemek gerekir ki oyuncu sahneden bütünlüğü bozacak bir değişiklik yapamaz.

Fakat kamera önünde devamlılık zorunludur. Oyuncunun olağanüstü bir performansını devamlılıktaki bir hatadan dolayı kurguda kullanamayabilirler. Oyuncu her açıda, her planda aynı kelimede aynı hareketi yapmakla yükümlüdür. Oyuncu aynı zamanda sahnenin duygu devamlılığını da tutmalıdır.

Devamlılık konusu bir sonraki bölümde daha ayrıntılı incelenecektir.

5.5 Yönetmen ile İlişki

Tiyatroda, oyuncu yönetmen ile sürekli iletişim halindedir. Oyuncu, aylar süren masa başı çalışmaları sırasında karakteri çoğunlukla yönetmenle birlikte yaratır. Tabi ki daha farklı prova süreçlerini tercih eden yönetmenler olduğu gibi, prova öncesi ön hazırlıkta karakteri yaratmayı tercih eden oyuncular da vardır. Ama ne olursa olsun sahne provaları sırasında oyuncu yönetmenle iç içedir.

Sette ise oyuncu, yönetmeni hiç görmeden veya onunla hiç konuşmadan bir günü geçirebilir. Bunun bir çok nedeni olabilir. Birincisi, yönetmenin, oyunculukla ilgili konuşmayı oyuncuyla set öncesi yapmış olmasıdır (sinemada ön hazırlık sürecinin önemi önceki bölümlerde anlatılmıştı). İkincisi, yönetmenin oyuncuya set esnasında yönergeleri çoğu zaman yönetmen yardımcısı aracılığıyla vermesidir. Üçüncüsü, mekansal olarak yönetmenin monitörden izleme yaptığı yer çekim noktasından uzakta olabilir. Zaten yönetmen kulaklıklı telsizler aracılığı ile ekiple sürekli haberleşmektedir. Ayrıca yönetmen zaten bütün ekip ile ilgilenmek zorundadır.

Sonuç olarak sinemada, tiyatroya kıyasla oyuncunun yönetmenle teması daha azdır. Tiyatroda oyuncunun muhatabı yönetmenken sette oyuncunun muhatabı çoğunlukla yönetmen yardımcısıdır.

Kamera önü oyunculuğunun hazırlık sürecinde oyuncunun daha çok kendi kendine bir hazırlık süreci geçirdiğinden daha önce bahsedilmişti. Hazırlık süreci bitip set başladığında sette yönetmenin direktifleriyle farklı denemeler yapabilme, yönetmenin bütünü daha iyi görebildiğine güvenmek oyuncu için çok önemlidir.

Tiyatroda oyuncu o gece oyunun iyi gidip gitmediğini veya kendi oyunculuğunun ne kadar iyi olup olmadığını anlayabilirken, kamera önünde gerçek performansını tam olarak tartamaz. O yüzden yönetmene güvenip teslim olması gerekir.

> Sinema oyuncusu çok çeşitli yollarla gerekli olan ruh haline sokulabilir(…)Tiyatro oyuncusu, yönetmenin idaresi altında rolünü kendi içinde yapılandırmak zorundadır; hem de başından sonuna kadar. Yani sahneye koyma tasarımı temelinde duygularının tüm çizgisini kendisi şekillendirmek zorundadır. Sinemada ise, aksine, bu tür bir yapılandırmaya, vurgulamanın, seslendirmenin oyuncu tarafından dağıtılmasına kesinlikle karşı çıkmak lazım, çünkü oyuncu filmi oluşturacak parçaları bilemez. Oyuncunun tek görevi yaşamak ve yönetmene güvenmektir. Yönetmen, onun varlığından, filmin konusunu en açık şekilde ifade eden anları seçer. Oyuncu, kendine engel çıkartmamalı, eşsiz, hatta neredeyse tanrısal olan özgürlüğünü abartmamalıdır. (Aslanyürek, 2012, s.80)

Semir Aslanyürek'ten yapılan alıntıda da açıklandığı gibi, tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusunun yönetmenle ilişkisindeki farklılık, aynı zamanda oyuncunun da her iki mecrada farklı sorumluluklar ve görevler üstlenmesine neden olmaktadır.

5.6 Mizansen Kurma - Beden Kullanımı

Tiyatroda yönetmen ve oyuncu hem fikirse, oyuncunun mizansenleri ile ilgili teknik bir kısıtlama söz konusu değildir. Oyuncu, tiyatroda mizansen konusunda özgürdür. Tabi ki bu özgürlük, yaratıcı süreçte yönetmenin tercihlerine ve oyun türüne göre değişebilir, kısıtlanabilir.

Sette oyuncu, göğsüne yapıştırılan mikrofon yüzünden sinirli bir duygu durumunu canlandırırken eliyle göğsüne vuramaz veya kolyesiyle oynayamaz. Oyuncu masaya vurma gibi bir mizansen tasarlamışken, sesçi yanına gelip, ' masaya vuramazsınız'

diyebilir ve bütün mizansen bir anda çökebilir. Oyuncu, yönetmenin tasarladığı kamera hareketlerine bağlı mizansenlere uymak zorundadır. Kadrajdan çıkmamak veya netliğin kaçmaması için hayal ettiği mizanseni uygulayamayabilir.

Tiyatroda, büyük bir sahnede oyuncu gergin olduğunu seyirciye belli edebilmek için yüksek sesle nefes alışverişleri, ayak sallama, hızlı yürüme gibi mizansenler tercih etmek zorundayken, sinemada yakın plan küçük bir mimik bu duyguyu vermek için fazlasıyla yeterli olacaktır.

> Bir sinema oyuncusunun korktuğunu seyirciye aktarmak için yutkunması yeterli olabilirken tiyatro oyuncusunun korkusunu çok daha abartılı mimik ve belirgin hareketlerle seyirciye yansıtması gerekir. Şöyle ki, sinema oyuncusunun kamera aracılığıyla ortaya koyduğu küçücük bir duygu belirtisi, tiyatro oyuncusunun sahnede bir araya getirdiği birçok duygusal belirtiden daha etkili olabilir. (Dmytryk, 2017, s.41)

Fakat daha önce sözünü ettiğimiz gibi son dönemde tiyatronun artık küçük salonlarda, seyirciyle çok yakın icra ediliyor olması sözü edilen büyük mimik ve belirgin hareketlere gerek duyulmamasını sağlamıştır. Yine de ne olursa olsun, kameranın yakın plan gördüğünü tiyatroda seyircinin hissetme imkanı çok azdır. Oyuncu duyguyu, sahnede bedeninin bütününe, kamera önünde ise kadrajda görünen enstrümanına yüklemelidir.

5.7 Ses Kullanımı

Oyunculukta ses kullanımına dair yaygın bir inanış vardır: "Tiyatroda yüksek ses, kamera önünde alçak ses kullanılır." Bu bir noktaya kadar yanlış sayılmaz ancak bir oyuncu adayı böyle bir kuralı sorgulamadan benimserse yanlış bir oyunculuk yoluna girebilir. Bunun nedenlerine ve tarihçesine bakmak gerekir. Yüzyıllar boyunca binlerce kişilik amfi tiyatrolarda oynayan oyuncular mekansal olarak - her ne kadar tiyatroların akustiği sesin yayılmasına uygunsa da- en son sıradaki seyirciye sesini duyurma zorunluluğundan ötürü gerçek hayattaki konuşmasından yüksek bir ses benimsemek zorunda kalmıştır. Yüksek enerjili, haykırırcasına ve parlak bir ses kullanımıdır bu. Günümüze geldiğimizdeyse daha önce de bahsedildiği üzere, bir süreden beri çok küçük tiyatro salonlarında oyunlar oynandığını görüyoruz. Dolayısıyla oyuncular artık neredeyse gerçek hayattaki ses volümlerini kullanıyorlar. Büyük sahnelerdeyse artık yaka mikrofonu veya tavandan

mikrofon kullanımı çok yaygınlaşmış durumda. İki durumda da artık oyuncular yüksek sesle konuşmak zorunda kalmıyorlar. Bu da daha gerçek bir oyunculuğun kapısını açan, onu besleyen bir duruma dönüşüyor. Kamera önündeki alçak ses kullanımına dair görüş de yine teknik bir zorunluluktan ileri geliyor. Çoğunlukla oyuncunun göğsüne yapıştırılan ve nefes alışı verişi bile hissedip kaydeden hassas mikrofonlar günlük konuşma düzeyinden bile alçak bir ses düzeyinin tercih edilmesini gerektiriyor. Sonuç olarak artık bu ayrım kalkmış durumda. Fakat ne olursa olsun tiyatro salonu büyük olmasa bile oyuncunun sahnede kullandığı ses ile göğsüne takılı bir mikrofonla sette kullandığı ses aynı değildir.

Tucker, ses kullanımının önemine şöyle dikkat çeker: *"İyi oyuncuların kamera karşısında iyi olmamalarının nedeni, konuşma seviyelerini yanlış tutmalarıdır. Defalarca iyi bir performansın (ya da iyi bir potansiyel oyuncunun) çok yüksek konuşmaktan dolayı mahvolduğuna, performansın da 'çok teatral' bulunduğuna tanıklık ettim."* (Tucker, 2010, s.95)

Yine ses kullanımı ile ilgili teknik bir farklılık ise sesleri üst üste bindirme konusudur. Sahnede oyuncular replikleri üst üste bindirebilirler, bu sahneyi normal ve gerçekçi kılar. Ama kamera önünde çoğunlukla sesler üst üste bindirilmez, sahnenin ve dialogların ritmi kurguda ayarlanır. Yine de zaman zaman teknik imkanlar el verir, replikler üst üste söylenebilir.

5.8 Atmosfer

Tiyatroda, seyirci ile karşı karşıya olan oyuncu hali hazırda bir atmosfer içindedir. Seyirci ise daha koltuğuna yerleşirken yaratılmak istenen atmosfere girmeye başlar. Dekor, müzik, koku, oyuncuların enerjisi gibi birçok unsur bu atmosferi yaratmak için birleşmiştir. Oyuncu da seyirci de atmosferi hissetmek için fazladan bir çaba harcamazlar.

Film çekiminde ise oyuncu açısından durum tam tersidir. Yaratılmak istenen atmosferin birçok öğesi, örneğin; ses, ortam sesi, efekt gibi unsurlar kurgu masasında eklenir. Oyuncu, sahne çekimi esnasında atmosferi kendi yaratarak hissetmek ve oyununu ona göre kurmak zorundadır. Buna örnek olarak bir düğün sahnesi verilebilir. Film çekimi

esnasında oyuncular, eğlenceli bir müzik çalıyormuş gibi dans ederler, yüksek sesle konuşarak birbirlerine seslerini duyurmaya çalışırlar. Halbuki çekim esnasında müzik yoktur, müzik sonradan yönetmenin tercihiyle kurgucu tarafından eklenecektir.

6. KAMERA ÖNÜ OYUNCULUK

Bu bölüme Holywood'da kamera önü oyunculuğa dair çok konuşulan bir hikayeyi paylaşarak başlamak, kamera önü oyunculuğu hakkında daha açıklayıcı ipuçları verecektir:

> Jack Lemmon uzun uğraşlardan sonra ilk rolünü kapmıştır. Çekim günü sete gider. George Cukor'un yönetmen olduğu bu filmde Lemmon'un ilk çekimi yapılır. Çekimden sonra Cukor kendisini köşeye çeker ve "Çok iyiydin ama gel bir kere daha çekelim, daha küçük oyna Jack, der. Üçüncü çekim yapılır. Yönetmen, "Çok çok iyi ama haydi bir kere daha çekelim… Lemmon: "daha da küçük olursa, hiçbir şey yapmayacağım yani.." der. Cukor, "Tamam işte, şimdi anladın oyunculuğu...evet, işte budur" der. Yönetmen Cukor'un cevabı kamera önü oyunculuğunun en önemli kuralıdır. (aktaran Gerçeker, 2018, s.81)

Bu örnekte bahsedilen "hiç bir şey yapmamak" gerçek anlamda hiç bir şey yapmamak değildir elbette. Burada kastedilen, gerçek hayattaki yüz ifadelerimizin, bazen ifadesizliğimizin yani gerçek halimizin kameraya yansımasıdır.

> Kimi deneyimli oyuncular, şuna benzer ifadeler kullanabilir: "Kamera karşısında hiçbir şey yapmamayı öğrenmek yıllarımı aldı, yalnızca düşünürüm." Bunu okuyan genç aktörler, sevinçle bunu yapmaya heveslenir ve performanslarının var olmadığını, görünmez olduklarını fark ederler. Bunun sebebi deneyimli aktörlerin artık düşüncelerini farkında olmadan yüzüne yerleştirmesi ve hiçbir şey yapmıyor olduğunu düşünmesidir. (Tucker, 2010, s.32)

Bütün gösteri sanatlarında seyirci ile sanatçı arasında bir etkileşim vardır. Bu durum sinema için oldukça farklıdır. Sinema oyunculuğunun temel özelliklerinden biri seyirciden bağımsız performans sergileme zorunluluğudur. Bu da sinema oyuncusunun oyunculuğuna farklı bir yaklaşım getirmesini zorunlu kılar. Sinema oyuncusu, seyirci olmadığı için zaman zaman rol arkadaşlarıyla ve çoğunlukla oynadığı rolle ilişki kurmak durumundadır.

> Sinema oyuncusunun rolünü seyirciye değil kameraya karşı canlandırması, oyuncu açısından ciddi bir dezavantajdır. Seyirci tepkisiyle motive olma durumu ortadan kalktığı gibi oyuncunun göstereceği her duygunun ayrıntısı kamera tarafından yakalanabilir. Bu doğrultuda oyuncunun hatalı ve eksik her türlü ifadesi açık şekilde ortaya çıkar. Kamera, oyuncunun her tarafında olabileceği için en küçük kusurunu bile acımasız bir şekilde gözler önüne serebilir. Kameranın neler yapabileceğini iyi bilen bir oyuncu, iyi bir sinema oyuncusu olmaya doğru ilk adımını atmış sayılır. Yapılan yanlış bir jest, yapmacık bir mimik, inandırıcılıktan uzak ve ikna edici olmayan bir yaklaşım ya da rolün yapısına uygun olmayan bir söz, bütün büyüyü yok edebilir. Söz konusu duruma düşmemek için sinema oyuncusu, oynadığı karakteri canlandırmak yerine o karakterin kendisi olmaya çalışmalı ve söylediği her sözde, yaptığı her harekette ve ortaya koyduğu her yaklaşımda gerçeği yansıtmalıdır. (Dmytryk, 2007, s.41)

Tony Barr, Acting for the Camera, kitabında kamera önü oyunculuk için şöyle der: *"Oyunculuk, yaratılmış şartlar içerisinde fikir ve duyguları seyirciye aktarmak amacıyla karakterin yapısına bağlı kalarak ve hayal ederek yaratıcı ve dinamik bir tavırla dürtülere cevap vermektir."* (Zor, 2019, s.25)

> Tek kamerayla çekilen dramalarda, sık sık okuma için bile zaman ayrılmaz; oyuncunun repliklerini ezberlemiş olması ve kamera önündeki hareketlerini eksiksiz gerçekleştirmesi beklenir. Sonra yönetmen tarafından planlanan hareketlerin bir denemesi yapılır. Bu, kamera ve ses ekibinin sorun olabilecek şeyleri fark etmeleri için yapılır. Kendisinden durması ve sonra tekrar başlaması istenen bir oyuncu, tiyatroda olduğu gibi kaldığı yerin öncesinden değil, tam da kaldığı yerden başlayarak devam etmelidir. Kamera operatörü sahneyi resim resim ezberlemektedir ve geriye dönüşler onu şaşırtabilir. Ne de olsa bu onun da provasıdır. Modern çağda, yönetmenin oyuncu ile oyuncu repliklerini ezberlemiş, nerede duracağının söylenmesine ve ne zaman harekete geçeceğini bilir vaziyette sete ilk adım attığında tanışıyor olması, pek de garip bir durum değildir. Yönetmen için bu durum, sıradan bir dramayı yönetirken ve önceki yönetmen yeni bir karakteri seçmişken de başa gelebilir. "Merhaba, ben bugünkü

> yönetmeninizim; şurada dur ve repliğin bittiğinde hareket et. Hazır-prova-motor!" Göz korkutucu olabilir, ama gerçek budur. (Tucker, 2010, s.177)

Kamera önü ve sahne oyunculuğu arasındaki farklara değinirken bahsedilen "oyuncu yönetmen ile hiç konuşmadan ve hatta onu görmeden bir gün geçirebilir" söylemine ek olarak, Tucker'in sözünü ettiği gibi oyuncunun yönetmenle ilk tanışma anının sette motor denmeden 1 dk önce olması da artık çok yaygındır. Bu ve bunun gibi nedenlerle de temel oyunculuk eğitimine ek kamera önü oyunculuk eğitim içeriğinde set işleyişi ve çekim süreci deneyimi mutlaka olmalıdır.

Patrick Tucker, kamera oyunculuğunda oyuncunun kendini iyi hissetmesi gerekmediği sadece iyi görünmesi gerektiğinin altını çizer. O'na göre kamera oyunculuğu yapay ve çoğunlukla keyifsizdir. Ayrıca, kamera önü oyuncularının duygulardan ziyade tekniğe daha çok odaklanması gerektiğini söyler. Ancak bunun da istisnaları vardır, bunu da şöyle açıklar:

> Kamera oyunculuğunda oyuncunun tamamen role dalmasının kesinlikle gerekli olduğu anlar vardır (gözlerden gerçek gözyaşları akmalı, burun kızarmış olmalı ve derin duygular yüze hücum ederken, damarlar kanla dolmalıdır). Bunlar yapay olamaz ve 'gerçek' olmak zorundadır. Yine de bu anlar işaretli çerçeveler, kısa sahneler, bu iş için gerekli olan sekansa aykırı çekimler içinde olacaktır. Russell Crowe'un A Beautiful Mind'daki tüm matematik formüllerini anladığına inanıyor muyuz? Elbette hayır; onun işi sizi anladığına ikna etmekti, gerçekten anlamak değil. (Tucker, 2010, s.140)

Tucker'ın kamera oyunculuğunun keyifsiz ve teknik bir süreç olduğuna dair düşüncelerini çok başarılı bir sinema oyuncusu olan Judi Dench, 1990'ların sonlarındaki bir röportajında dile getirir. Carter, Dench'in duygularını aktarmaktadır:

> Hala süreçten hoşlanmamaktadır. Ne yaptığını bilmek için gerçekten prova yapmaya ihtiyacı vardır. Bir karakter yaratmak ve olan biteni anlamak için yeterli zamanın olmamasına içerlemektedir. Aynı zamanda bir sahnenin defalarca çekilmesinden ve son versiyonun en iyisi olduğu için değil sırf ışığın, odağın ya da bir takım teknik özelliklerin doğru olmasından dolayı seçilmesinden hoşlanmamaktadır. (Carter, 2011, aktaran Oruç, 2015)

Sinemada hikayeyi seyirciye aktarmak için tiyatrodakinden çok daha fazla öğe kullanılır: Ses, müzik, efekt, kamera, lens, kurgu,..vs. görüntü yönetimi ekibi, reji ekibi, oyuncu ekibi, set ekibi, yapım ekibi, saç - makyaj ekibi, kurgu ekibi gibi farklı çalışma grupları. Bütün birimler profesyonel ve düzgün çalışırsa set işler ve film başarılı olur. Bu oyuncuların önemini azaltmaz, tersine sinemada her birimin önemi büyük ve eşittir, oyuncuyu bu öğelerden sadece biri olarak görmek teknik bir sonuçtur.

> Sinema bütün sanatların, teknik gelişmelerle (çözünürlük kaliteleri, kameralar, ses, ışık ya da çekim aletleri – jimmy jib.. vb-) birleşmesi sonusunda oluşur. Yedinci sanat adını alan bu oluşum, tamamen teknolojiye dayanır. Kısaca sahne üzeri gösterimlerde oyuncu, birlikte çalıştığı kişilerin enerjileriyle yoğrulur. Oysa kamera önündeki oyuncu, birlikte çalıştığı kişilerin değil de, o kişilerin kullandıkları teknik aletlerin düzgün çalışması enerjisiyle kendi oyunculuğunu yoğurmak zorundadır. (Gerçeker, 2018, s.36)

Şimdiye kadar anlatılanların dışında kamera önü oyunculuğa dair düşünürlerin, eğitmenlerin, yönetmenlerin, deneyimli oyuncuların birleştikleri ortak 8 prensipten bahsedebiliriz: Dinleme- Tepki Verme, Gerçeklik, Parçalı Oyun ve Konsantrasyon Yönetimi, Teknik Bilgi ve Terminoloji, Yakın Plan, Devamlılık, Partnersiz Oyun, Hazırlık. Şimdi kısaca bu maddeleri inceleyebiliriz.

6.1 Dinleme - Tepki Verme

Tepkinin sinema oyunculuğunun temeli olduğu söylenir. Partnerini gerçekten dinleyerek o anda kalabilen oyuncu, yaşadığı ana tepki verebilir.

Ekranda, biri konuşan diğeri dinleyen iki oyuncu varsa bir estetik tercih olarak yönetmen seyircinin dinleyeni izlemesini tercih edebilir. Çünkü ses tonundan konuşan kişinin yüzünde olan bitenleri aşağı yukarı anlayabiliriz; bilmediğimiz şey dinleyen kişinin ne düşündüğü ya da ne hissettiğidir, dolayısıyla onu izleriz. Dinleyen kişi de, genellikle biz izleyicilerin düşünüp hissetmesi gereken şeyleri yansıtmaktadır.

> Gerçek hayatta ya da sahne oyunculuğunda, konuşan kişiyi izleriz; çünkü, sesi bir şeyi belirtse bile, vücut dilinin hikayesi ve mesajı başka bir şeyi dile getiriyor olabilir. Ekranda, çoğunlukla vücut dilini gösteremeyecek kadar yakın plan

> çekim yaptığımızdan, esas bilinmeze odaklanırız (dinleyen kişinin ne düşündüğüne) ve bu da onun tepkilerini izlemek anlamına gelir. (Tucker, 2010, s.78)

Kamera önü oyunculukta tepkiler, konuşmadan daha önemlidir.[37] Tucker'a göre tepkiyi konuşmadan yani replikten hemen önce vermek kurguda kullanılabilmesini sağlar:

> Kamera karşısında, konuşan bir karakterin görüntüsünü hemen başka bir karakterin görüntüsü takip eder. İzleyici, ilk kişinin söylediği şey hakkında ne hissettiğini değil, diğer kişinin ne hissettiğini bilmek ister. Bu sahne içinde bilinmediğinden, yönetmen ve kurgucular, genellikle konuşan kişi konuşmasını bitirmeden önce diğer kişiye geçiş yaparak, cevap vereni konuşmadan hemen önce görmemizi sağlarlar. Bu da demektir ki, oyuncunun konuşmasını bitirdikten sonra yaptığı şeylerin önemli kısmı kurgu odasında atılır. Bu görüntü kullanılamaz; çünkü, konuşmasını bitirdikten sonra bir kişinin yüzünde kalmak dramayı yavaşlatır. (Tucker, 2010, s.79)

Dmytryk sinema oyunculuğunun inceliklerini paylaştığı kitabında, oyuncu, diğer oyuncuları dikkatle izlemeli (tabii ki sahnenin; dikkatsizce ya da istemeyerek kurulmuş bir görsel iletişimi gerektirdiği durumlar hariç) ve dinlemelidir, der. Böyle yaptığı zaman hareketli ve sözlü cevapları, senaryodan hatırladıklarından değil, konuşan oyuncudan aldığı etkiden üreyecektir. Böylece, en iyi durumda bu tepkiler gerçekten doğal tepkiler olacaktır. (Dmytryk, 2011)

6.2 Gerçeklik

Kamera önü oyunculukla ilgili düşünürlerin eğitmenlerin ortaklaştığı ya da buluştuğu en önemli noktalardan biri gerçeklik[38] olgusudur. Oyuncunun beden ve yüz ifadeleri, ses tonu, tavrı karşısında oturan biriyle konuşur gibi olmalıdır. Bahsedilen bu gerçeklik

[37] Bunun istisnası Türkiye televizyon dizi sektörüdür. Çoğunlukla Türkiye televizyon dizisi kurgu dilinde bu kural bu şekilde işlemez. Konuşanı yani sesi takip eden bir kurgu yapılır. Ayrıca çok hızlı kesmeler uygulanır. Sonuç olarak da hızlı değişen ve konuşan insanlardan oluşan planlara dayalı bir kurgu dili ile karşılaşırız.

[38] Oyuncu sahnede 'doğal' görünmek ister. Bu her tarzda tiyatro için geçerlidir. Stilize bir oyunda oynayan bir oyuncu için bile bu böyledir. 'Doğal' derken 'insani' demek istiyorum: oyuncu, 'gerçek' bir şey yaratır ve seyirci de bunu hisseder. (Marshall ve Oida, 2018, s.77)

gerçek dünyanın temsili şeklindedir. Dmytryk bu konuya katkı sunar: *"Tüm iyi oynanmış sahnelerin hedefi, gerçek hayatın doğallığını yakalamaktır."* (Dmytryk, 2011, s.171)

Gerçeklik olgusuna dair Marshall ve Oida katkı sunar:

> Oyunculuğunuzun 'gerçek' olması için sürekli yeni yollar keşfetmek ustalık ve farkındalık ister. Aslında iyi oyunculuk için iki ana unsur vardır: teknik ustalık ve özgür, rahat hareket eden bir akıl. Oyunculuk eğitiminiz söz konusu olduğunda hayatınız boyunca bu ana unsurları geliştirmek ve derinleştirmek için çalışmalısınız. (akıl ile kastedilen 'kokoro' kelimesi akıl veya kalp olarak çevrilebilir. Aslında 'özbenlik' olarak düşünmek en iyisi) (Marshall ve Oida, 2018, s.57)

Tucker gerçeklik olgusunun sinemadaki karşılığını şöyle açıklar: *"Gerçek hayat çok uzun sürer. Bizim ihtiyacımız olan şey, "gerçekliğin" yoğunlaştırılmış duygularla sıkıştırılmış bir süre içinde yaşanmasıdır."* (Tucker, 2010, s.91)

Bir filmde gerçek bir oyunculukla karşılaştığımızda, oyuncunun ne kadar iyi oynadığını ayırt etmeden önce filmin bize geçirdiği gerçeklik duygusunu yaşarız. Bunu Aslanyürek şöyle açıklar: *"En iyi yönetmenlerin filmlerini izlediğimizde 'oh oyuncular ne güzel oynuyorlar' dememiz mümkün değildir. Bir yönetmene bu türden bir şey söylendiği zaman, bu olabilecek en kötü şeylerden birisidir."* (Aslanyürek, 2012, s.162)

Pudovkin, bu konuda şöyle der:

> Kamera karşısında yer alan oyuncu için en büyük tehlike kanımca -yaygın bir deyişle- "oyuncu gibi oynamak"tır. Ben yalnız reel malzemeyle çalışmak istiyorum, benim ilkem budur. Eğer perdede aynı zamanda reel bir ırmak ya da göl, reel bir ağaç ve reel çimenler, yapıştırılmış bir sakalla, yüze çizilmiş bir kırışıklıkla ve tiyatroya özgü bir oyunla birlikte tasarlanırsa, bence bu durum sinema üslubunun ilkesel tasarımına ters düşer. (Pudovkin, 2004, s.34)

Fakat bahsedilen bu gerçeklik olgusu enerji düşüklüğü anlamına gelmemelidir. Kameranın yakaladığı en önemli durumlardan biri de oyuncunun enerjisidir. Gerçek ve doğal olmak, enerji düşüklüğü anlamına gelmez. Gerçeker bunu şöyle açıklar: *"Basit ve doğal olmak ama duygusal enerjiyi kaybetmemek. Enerjiyi oyunculuğunuzla yansıtmanız*

gerekir, belki de kamera önü oyunculuğunu daha güç yapan etkenlerden biri de budur." (2018, s.82)

Marshall ve Oida kitaplarında enerji konusunu topaca benzetirler:

> Topaç ortalıkta yalpalamaya başladığında yavaştır, düşmeye hazırdır. Düz bir şekilde tek bir noktada duruyorken ise oldukça hızlı döner. Oyuncudan sakin ve hareketsiz kalması istendiğinde iç dinamiği daha yüksektir. İçinde hızlı döner. Eğer içinde bu iç-dinamo yoksa sessiz eylemlerinin ya da durduğu anların hiç bir etkileyici yanı olmaz. Bu tam tersi için de geçerlidir. Oyuncunun fiziksel eylemleri kuvvetli ve vahşiyse, iç sükunetin özünü korumalıdır. (Marshall ve Oida, 2018, s.58)

Sinema oyunculuğu için gereken şey, canlılıktır. Dmytryk canlılığı "hayatın özü, şevk, yaşama yeteneği veya kendini idame ettirme kapasitesi; süreklilik" olarak tanımlar. Bunların hepsi elzemdir. (Dmytryk, 1984, s.115)

Bu konuda farklı görüşler, farklı anlayışlar da vardır. Bir örnek vrmek gerekirse, İspanyol film yönetmeni Almodovar, istediği etkinin gerçeklik yaratmak olmadığını belirterek bu konuda şunları söylemiştir:

> Klişeyle sürekli savaşıyorum. Özel hayatında acı çeken bir oyuncuya dramatik bir rol verirseniz, oyuncu rolü gerektirdiğinde çok kolay ağlar. Ama ben o gerçek gözyaşlarını istemiyorum. Benim için film, oyunculardan ışıklandırmaya kadar her açıdan gerçekliğin yalnızca temsilidir. Oyuncuların gözyaşlarının da yapay olmasını isterim bu yüzden. (Goodridge, 2013 aktaran: Oruç, 2015)

6.3 Parçalı Oyun ve Konsantrasyon Yönetimi

Sinemanın en temel durumlarından biri, prodüksiyon masraflarını düzenlemek ve setin işleyişini kolaylaştırmak için senaryonun aynı mekanda geçen sahneleri aynı gün ard arda çekilmesidir. Bu durumda oyuncu önce senaryonun sonundan bir sahneyi, ardından ortasından bir sahneyi ve son olarak da başından bir sahneyi art arda aynı gün içinde oynayabilir. Zor'un sözleriyle, *"sinema oyunculuğunun en temel özelliği, rolün parçalar halinde, ayrı zaman dilimlerinde canlandırılması ve parça parça sergilenen performansın, ancak kurgu yoluyla anlamlı bir bütüne dünüştürülmesidir."* (2019, s.39)

Stanislavski bunun oyuncular açısından zorluğunu şöyle anlatır:

"Sinema oyuncularından bir filmde genellikle önce son sahneleri, daha sonra ilk sahneleri oynamaları beklenir; yani onlar, önce ölüp, daha sonra doğmak zorundadırlar. Bütün bunlar da doğaçlama yoluyla yapılır; önce ölüm provası yapılır, daha sonra doğum provası." (Stanislavski, 2015, s.159)

Türkiye sineması üzerine çalışan Alim Şerif Onaran bu parçalı oyunu şöyle açıklar:

> Sinemanın kendine özgü bir anlatım yapısının bir gereği olarak oyuncu, rolünü kronolojik bir düzlemde oynayamaz. Oyuncu, filmin şartlarına göre belirli bir bütünlükten bahsedilemeyecek, sonradan birleştirilmek üzere parçalara ayrılan sahnelerin çekiminde oynamak zorundadır. (Onaran, 1999, s.52)

Oyuncunun, setin kaosuna hazırlıklı olması gerektiğini, kendi konsantrasyonunu korumak için kendi yöntemlerini geliştirmek zorunda olduğunu söylemiştik. Sinema oyunculuğu esasen bölünen enerjiyi kontrol etmektir. Onaran bunu çok iyi açıklamaktadır:

> Sinemada sahneler sadece birkaç dakika sürdüğünden oyuncu, oyunculuğunu oldukça kısa bir zaman dilimi içerisinde gösterebilmelidir. Verilecek çekim araları ve yapılacak tekrarlardan etkilenmeden rolünü sürdürüp performansını ve tutarlılığını korumayı başarmalıdır. Sinema oyuncusunun, oynadığı karakteri çok kısa sürede zihninde uyandırıp rolünü canlandırabilmesi için oynadığı role kendini yeterince vermiş olması gerekir. Bunu başardığı sürece bütün çekimlerde tutarlı bir oyunculuk ortaya koyabilir. (Onaran, 1999, s.52)

Michael Chekhov, oyuncunun ortalamadan daha yüksek bir konsantrasyon seviyesine ihtiyacı olduğunu öne sürer ve iki çeşit konsantrasyondan söz eder. Birincisi, dikkatimizi yakalamakta ve onu saklamaktadır. Bu durum istem dışı gerçekleşir ve onu yakalamada fazladan bir çaba göstermek zorunda olmayız. İkinci tür konsantrasyon da odaklanmak için bilinçli bir çaba göstermek zorunda kalırız ve içsel bir direnişin üstesinden gelmemiz gerekir. (Ergün, 2015)

> Konsantrasyonunuz bir kas gibidir - onu eğitmek bir sporcunun kaslarını güçlendirmek için antrenman yapmasından farklı değildir. Konsantrasyonunuzu

> iyileştirmenin ve anda kalabilmenin tek yolu titiz bir çalışmadan geçer. Pratik sayesinde, dikkatinizi sahnedeki diğer kişinin üzerinde tutmak bir süre sonra sizin için doğal bir alışkanlık haline gelecektir. Aynı zamanda unutmayın ki, dikkatinizi sahnedeki diğer kişiye odaklamak ne yapacağınızı kestiremediğiniz anlar için en iyi çözümdür. O diğer kişi, eyleminizi ne şekilde gerçekleştirebileceğinizi bulmanızda her zaman kilit görevi görecektir. (Ergün, 2015, s.58)

Sonuç olarak, film çekiminin teknik ve prodüksiyon koşullarından kaynaklı senaryonun kronolojik çekilmemesi durumu, oyuncunun sahnede alışık olmadığı bir performans biçimi ve konsantrasyon yönetimi gerektirir. Yine bu da, bilgi ve deneyim ile kolaylıkla aşılabilecek bir durumdur.

6.4 Teknik Bilgi ve Terminoloji

Bir oyuncunun film çekimine dair teknik konulara ayrıntılı biçimde hakim olması elbette gerekmez. Ancak gün boyu sette karşılaşacağı, duyacağı bir çok terime aşina olması kendini güvende hissetmesini sağlayacaktır. Oyuncunun sette kullanılan terimlere hakim olması en azından yanlış bir şey yapmamasına olanak sağlar. "Call Time, Call Sheet, Key Light, Ortam Sesi, Gaffer, Marke, Folly, DOP, Dolly, Amors, Tilt, Pan, Dekor, Oyun, Kestik, Bizden' gibi terimlerin bir kısmı oyuncuyu doğrudan ilgilendirirken, bir kısmını da bilmesi sette kendini daha konforlu hissetmesini sağlar.

Oyuncunun tüm hareketlerinin kameranın çerçevesine, planlara[39] göre gerçekleşmesi gerektiği kamera önü oyunculuğun en önemli konularından biridir. Bu durumu Mishael Pete, *The Film Actor: Acting for Motion Pictures and Television*'da şöyle açıklamıştır:

> Oyuncu yönetmenine, görüntü yönetmenine ama daha da önemlisi kamera operatörüne çekimin hangi çerçeve içerisinde olduğunu, mevcut çekimin hangi lens ile çekildiğini ya da hangi alanın "görünür" olduğunu sormalıdır. Oyuncu çerçevenin yalnızca kenarlarını değil taban ve tavan sınırlarını da belirlemelidir.

[39] Çekim ölçeklerinin tümü plan adı altında anılır. Kamera objektifinin gördüğü nesnelerin 3/4 oranında bir çerçeve içerisinde oluşturduğu görüntüler plan başlığı altında sınıflandırılır. Panoramik plan, uzak plan, genel plan, boy plan, diz plan, bel plan, göğüs plan, omuz plan, yakın plan ve ayrıntı plan olarak tanımlanan bu plan terminolojisi sinematografinin temelidir.

> Bu sınırları kendisi için hem fiziksel hem de zihinsel (mental) olarak kurmalı; sahne çekilirken bu sınırların dışına çıkmadığından emin olmalıdır (Pate, 1970, aktaran Vujoshevikj, 2019)

Çalışmada daha önce de bahsedildiği üzere doğru yerde durmak konusunu Tucker şöyle özetler:

> Harika oynamak, ama pozisyonlarınızı kaçırmak ve yüzünüzün bir parçasını başkasının arkasına saklamak, o çekimin kullanılamayacağı anlamına gelir. İdare eder bir oyun çıkarmak; ama her zaman doğru pozisyonlarda olmak, o çekimin kullanılabileceği anlamına gelir. Başka bir deyişle, doğru yerde durmak iyi oynamaktan daha önemlidir; çünkü, en iyi oyununuz, durmanız gereken yerden 2-3 santim yanda durursanız çöpe atılır. (Tucker, 2010, s.208)

Oyuncu, kamera önü oyunculukta geniş, orta ve yakın plana göre veya mikrofonun takıldığı yere göre ses seviyesini belirlemekle yükümlüdür. Çoğu zaman geniş mekanlarda, oyuncu partnerinin sesini iyi duyamamaktan ve reaksiyonu doğru zamanda verememekten şikayetçidir. Halbuki filmi izlediğinde partnerinin sesinin tam da olması gerektiği gibi duyulduğunu farkeder. Bunun nedeni göğüs civarına takılan mikrofonların çok hassas olması ve sesi çok yüksek frekansta kaydetmesidir.

Dmytryk, bu konuda şöyle demiştir: *"Oyuncuların pek azı hala bağırır ya da fazla yüksek sesle konuşur. Modern oyuncuların çoğuysa, küçük bir iç çekişe kadar her şeyin mikrofonlarca kolaylıkla halledilebileceğini bilirler."* (Dmytryk, 1984, s.57)

Sonuç olarak, oyuncunun film yapımına dair temel bilgileri sindirmiş olması, ona gerektiği yerde ve zamanda oyunculuk biçimini dönüştürme kabiliyeti getirecektir. Bu noktada 'denetim' konusuna yer vermekte fayda vardır. Çünkü hangi plan, kadraj ve lensle çekildiğini, mikrofonun sesi nasıl kaydettiğini bilen oyuncu oyunculuğunu denetim altına alabilecektir. O duyguyu sahnedeyken sesinin volümünü arttırarak vermeye karar verirken, sette yakın plan çekilirken gözlerinden çıkan enerjiyi arttırarak verebilir.

Çalışmanın oyunculuk düşünceleri bölümünde Diderot'un "Usta bir oyuncu, aklıyla oynamayı bırakır kendini duygusallığa teslim ederse ve denetimi unutursa aynı oyunu tekrarlayamaz." dediğinden söz edilmişti. Bu durum sinematografinin doğuşuyla da

değişmemiştir. Kamera önü oyunculuk için buna bir de kadrajın sınırlarına göre, kameranın kurulduğu yere göre, sahnenin yeniden konumlandırılmasına göre gibi nedenlerle ses ve bedeni denetim altına alma olguları gelmiştir.

Oyuncunun oyunculuğunu kamera önünde denetim altında tutmasının yanı sıra bir de kurgu odasında denetim gerçekleşir: *"Kurgucu Peter Hones, 'Biz kurgu odasında bir oyuncunun performansını kontrol altında tutarız.' demiştir."* (aktaran Oruç, 2015, s.84)

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

Film yapımına dair teknik bilgilere temel düzeyde hakim olmak oyuncu açısından çok büyük önem taşır. Sette performansı esnasında duyduğu teknik terimleri anlıyor olması en azından kendini güvende hissetmesini ve icrasına odaklanmasına izin verir. Ayrıca yukarıda da bahsedildiği gibi planlar ve lenslere dair yine temel bilgiler performansının biçimini ayarlamasına yardımcı olur.

6.5 Yakın Plan

Sinema teknolojisinin gelişmesiyle yakın plan çekimleri, hikaye anlatımında bir devrim gerçekleştirmiştir. Kameranın yakın planları sayesinde, tiyatroda az görülebilen oyuncunun yüzü, sinemada ön plana çıkmaya başlamıştır. Kameranın yakın planları oyuncunun yüzünü büyüterek gözlerinin önemini de göstermiştir. Yönetmen, yakın plan bir gözü veya yüzün oynayan en ufak kasını göstererek dramatik bir etki bırakmayı keşfetmiştir. Yakın planda yüz, özellikle gözler oyuncunun kendini ifade etmek için kullanabileceği yegâne enstrüman olduğundan oyuncunun duygu ve düşüncelerindeki incelikleri aktarabilecek yegane kanal olmuştur.

Tucker yakın planla ilgili şöyle der:

> Yakın planda çoğu zaman gerçek hayatta ya da sahnede yapacağınızdan daha fazlasını yapmanız gerekebilir. Çünkü, bu plan için gereken tek oyunculuk aracı yüzünüzdür ve normalde tüm vücudunuzla yapacağınız şeyi yüzünüzle yapmanız gerekir... Yeterince tuhaf bir biçimde, plan daraldıkça ve konuşma sesi seviyesinin daha yakınlaşması gerektikçe, vücudunuzun daha az kısmı görünür; bu durumda iletişim kurabileceğiniz yegane ortam yüzünüzdür. Belirli sahnelerde, yüzünüzle her zaman yaptığınızdan daha bile fazlasını (çünkü elinizde görünecek bir tek o kalmıştır) ve sesinizle daha da azını (çünkü plan çok yakındandır) yapmanız gerektiğine inanıyorum. (Tucker, 2010, s.63,100)

Balazs'a göre, yakın plan sinemaya doğanın yasalarını ve gizli hareketlerini ortaya çıkarma gücünü verir. Balazs, *Theory of the Film* adlı kitabında, yakın planı doğal ifadenin gerçeklik dünyası olarak tanımlar: *"Yakın-plan daha önce asla fark etmediğimiz bir elin yaptığı jestteki niteliği bize gösterebilir. Yakın-plan bütün yaşamınızı yanında geçirdiğiniz bir duvarın üzerindeki gölgenizi gösterebilir, binlerce gerçekleşen bu durumu belki de hiç fark etmemiştiniz."* (aktaran Andrew, 2010, s.183)

Dmytryk, oyuncunun yakın plandaki sorumluluğundan şöyle bahseder:

> Kamera güçlü bir teleskoptur. Öncelikle geniş perdedeki yakın çekimin göreli boyutlarını tahmin etmeye çalışılmalıdır. Oyuncu, konuşan oyuncuyu dinlemek yerine bir sonraki kendi sözüne konsantre olmuşsa, bu, yakın çekimlerde hemen anlaşılır, ona plan çekimlerde ise daha az etki yaratacak şekilde belli olur. Ortalama bir filmin büyük bir bölümü yakın ve orta plan çekimlerden oluşur. Sadece uzak planda oyuncunun karşısındakini dinlemediğini izleyici göremez. İzleyici, burada bile belli bir dinleme tavrı olmamasına bilinçsizce tepki gösterir. (Dmytryk ve Dmytryk, 2011, s.171-172)

Daha önce, tiyatronun söze, sinemanın ise görüntüye dayalı bir sanat dalı olduğundan bahsedilmişti. Dmyrtyk buna şöyle katkı yapar: *"Film, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin ve hareketin etkin kullanımıyla mesajını iletir."* (Dmyrtyk, 2007, s.183)

Sinemada, oyuncunun duygusunu gözleriyle ilettiği sessiz anlara sıklıkla rastlarız. Buna sözsüz oyun denir. Nutku, sözsüz oyunu, iç yaşamın duygularını ve karakterin düşünce,

eğilim ve tepkilerini görünür duruma getiren teknik olarak açıklar. Sözsüz oyunun sinemanın temelini oluşturduğunu belirtir. (Nutku, 2004)

Dmytryk, John Ford'un bir çekim sırasında John Wayne'e, "yüzünle değil, gözlerinle oyna" uyarısını aktararak ve Katherine Hepburn'un bakışlarının etkileyici ve ikna ediciliğini örnek göstererek gözlerin oyunculukta oldukça önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. (Dmytryk, 2007)

Buradan hareketle, sinemada gözlerin, tiyatroda[40] ise beden ve ses kullanımının öne çıktığını söyleyebiliriz. Kamerada plana göre oyunculuk tarzı değişirken, sahnede ise oyunun oynandığı mekana göre oyunculuk tarzının değiştiğini gözlemliyoruz.

6.6 Devamlılık

Kamera önünde iki tür devamlılık vardır: hareket devamlılığı ve duygu devamlılığı. Hareket devamlılığını bir noktaya kadar reji ekibinden görevlendirilmiş bir asistan tutar. Ama yine de hareket devamlılığını tutmak oyuncunun görevidir. (Saç, makyaj, kostüm, aksesuar gibi devamlılıkları tutmak oyuncunun görevi değildir. Bu konuda reji ve kostüm ekibi koordineli çalışır.)

> Herhangi bir setup birkaç kere tekrar edilebilir ve bunların her biri farklı bir çekim olarak adlandırılır. Bazı oyuncular en iyi performanslarını ilk çekimde ortaya koyarlar, bazıları ise daha sonraki çekimlerde; bazı yönetmenler bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda çekim yapma taraftarıdırlar, bazıları ise pek çok kere çekim yaparlar. Belirli bir düzen yoktur. Bazen oyuncuya her çekim için farklı direktifler verilir; bazen hiç direktif verilmediği de olur. Yine de oyuncudan aynı hareketleri tekrar etmesi beklenir, bu da devamlılık dünyasını açar. (Tucker, 2010, s.214)

Duygu devamlılığı, en az hareket devamlılığı kadar önemlidir. Bir oyuncu bir sahnenin genel planını sabah çekip, başka bir sahne için mekan değiştirebilir. Ertesi gün aynı

[40] Buna istisna olarak Kabuki tiyatrosu verilebilir. Kabuki tiyatrosunda, ifadeli gözler her zaman önemli bir özellik olarak görülmüştür (paha biçilemez gözler olarak bilinirler). Yüzyıllar boyunca gözlerin değişik duyguları ifade etmesiyle ilgili çeşitli adetler türemiştir; örneğin, cinsel cazibe için dümdüz değil, yana doğru bir bakış atarsınız. Adetler Kabuki tiyatrosu için önemli olduğundan, oyuncu, gösterisinde gözlerine önemli bir yer vermelidir. (Marshall ve Oida, 2018, s.22)

sahnenin orta ve yakın planı için tekrar geri dönebilir. Oyuncu, bir gün önce genel planı çektiği sahnedeki duyguyu hatırlamakla yükümlüdür.

Devamlılığın ne kadar önemli olduğunu, bir sorun olduğunda teknik imkanlarla sorunun çözülmesi için nasıl büyük bir çaba gösterildiğini kurgucu John Lithgrow şöyle ifade eder: *"Devamlılığa önem vermeyen oyuncuların performanslarını kurtarmak için ne yaptığıma dair hiçbir fikirleri yok."* (Seger ve Whetmore, 2004, aktaran Vujoshevikj, 2019)

6.7 Partnersiz Oyun

Partnersiz oyun, oyuncuların kamera önü oyunculuk kariyerleri boyunca çok sık karşılaştıkları bir durumdur. Oyuncu, çekim öncesi partneri ile prova yapma imkanı bulmuş olsa bile kameranın kurulduğu yer nedeniyle karşısındaki oyuncuyu kaldırmak zorunluluğu doğabilir. Bu durumda oyuncu partneri yerine örneğin kameranın yönetmen tarafından belirlenen bir noktasına veya her hangi bir noktaya bakarak oynamak durumunda kalır.

Partnersiz oyun daha önce de bahsedilen yeşil perdede çekilen sahneler için de geçerlidir. *Green box* yani *yeşil perde* çekimlerinde genellikle oyuncu karşı açıdan tek başına çekilir.

Tucker partnersiz oyun ile ilgili şöyle der:

> Gözünün içine bakan birisi bulunmadığında, aktör 'kibar', 'sosyal', 'gerçekçi' olmaya değil, yüzünün kendi düşüncelerini yansıtmasına odaklanabilirdi. Bu da zaten kamera oyunculuğunun dayandığı temeldir…Yani bir aktör başkasına göre tutum takınmadan daha mı iyi oynar? Göz teması olmadan? Evet; bu biraz endişe verici öyle değil mi? (Tucker, 2010, s.184)

Stella Adler'in gerçek olmayan hayali dekor içinde sahici bir şekilde davranmak ve hayali atmosferin içinde gerçeği yakalamak üzerine temellendirdiği tekniği bu noktada çok önemlidir. Sonuç olarak bu partnersiz oyun konusu da, genel oyunculuk eğitimine ek olarak kamera önü oyunculuk için çalışılması ve deneyimlenilmesi gereken en önemli alanlardan biridir.

6.8 Hazırlık

Oyuncu açısından kamera önü ve sahne oyunculuğuna hazırlık arasındaki farklar bir önceki bölümde anlatılmıştı. Bu başlık altında biraz daha ayrıntılı olarak sektöre hazırlık sürecinden bahsedilecektir.

Kamera önü oyunculuktaki hazırlık süreci rolü almaya hazırlık ve role hazırlık olarak ikiye ayrılır.

Rolü almaya hazırlık derken *audition* (Seçme) kastedilmektedir. Tüm dünyada sektörün işleyişinden dolayı artık *audition* da kamera önü oyunculuk tekniğinin bir parçası haline gelmiş durumdadır. Çünkü oyuncular bir projede yer alabilmek için seçici olan yapımcı/ yönetmen/ cast direktörü tarafından - oyuncuyu ve oyunculuğunu bilseler dahi- var olan o projede diğer oyuncularla nasıl bir uyum içinde olacağını görebilmek veya daha önce canlandırmadığı tarz bir karakter ise o karakterde nasıl gözükeceğini görmek için *audition*lar izlenerek seçilirler. *Audition* çoğunlukla oyuncular için karakter ve hikayeyle ilgili ayrıntılı bilgi verilmemiş olması, düşünmek çalışmak sindirmek için yeterli zaman olmaması gibi bir çok nedenden ötürü setteki oyunculuk performansından çok daha zorlayıcı olabilir.

Kamera önündeki bir proje için role hazırlanma açısından baktığımızda daha önce de bahsedildiği üzere sahne provasından farklı olarak oyuncu çoğunlukla tek başınadır. Kamera önüne hazırlanmak için prova sürecinde oyuncu daha çok kendine kendinedir. Yanında sürekli soru soracağı bir yönetmen ve dramaturg yoktur. Gün içinde saatlerce rol arkadaşıyla prova yapamaz ya da onunla tartışamaz. Oyuncu kamera önü oyunculuk için senaryoya hakim olmalı, filmin geçtiği atmosferi benimsemeli, karakteri yaratmalı ama son noktada sette yönetmen ile karşı karşıya geldiğinde her türlü yönergeye hazırlıklı olmalı, esnek olmalıdır. Genel olarak kamera önü oyunculuğa hazırlık sürecinde oyuncu karaktere tek başına çalışma, kamerayla bolca çekim yapıp izleyerek yarattığı karakterin nasıl göründüğüne dair de bir farkındalık geliştirmelidir.

Cast seçimi konusunda Fellini şu sözleri söylemiştir: *"Ben oyuncumu hep kişiliklere bağlı olarak seçerim. Eğer onu bulamazsam, bu karaktere, bu insan tipine tıpatıp uyan yüze*

sahip birini tercih ederim. Daha sonra rolüne doğallıkla uyabilmesi için çok uğraşmam gerekse bile." (aktaran Grazzini, 1989, s.65)

Sinemanın gerçekle ve görüntüyle kurduğu ilişkiden dolayı *audition/ self audition* süreçlerine dair buradan çıkan sonuç oyuncunun saç- makyaj- aksesuar gibi konularda kendi üzerinde denemeler yaparak görüntüsünün istenilen casta en yakın haline ulaşabilmesini sağlamakla yükümlü olmasıdır.

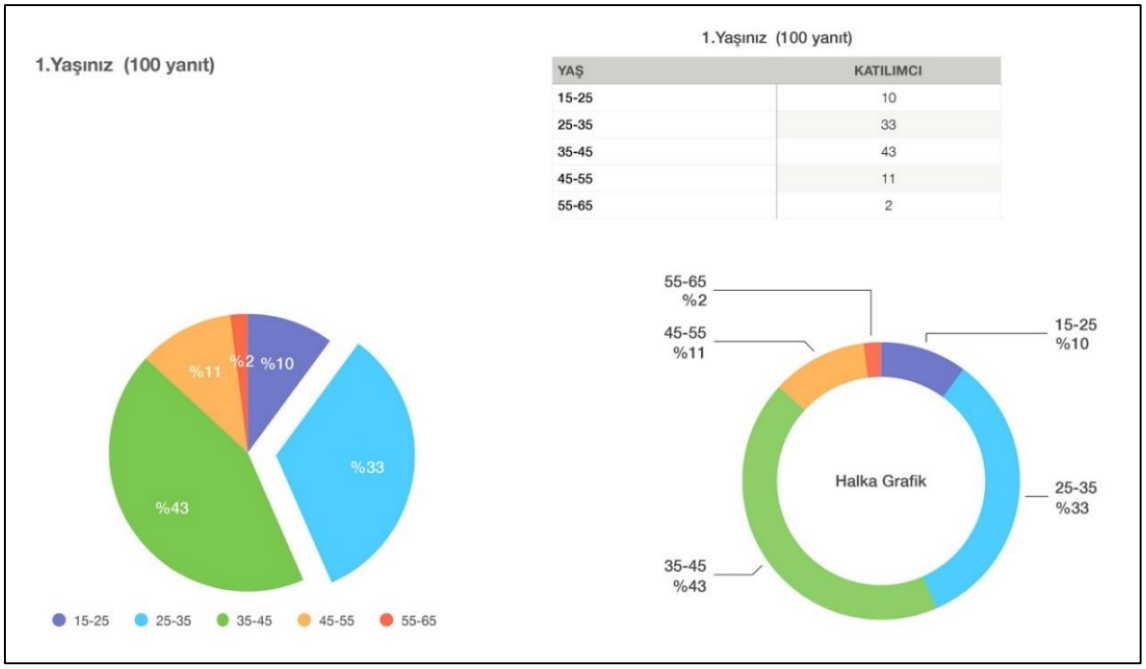
Kameranın oyuncuyu sevmesi, fotojeniklik gibi konular ise kamera önündeki deneyimle doğru orantılıdır. Doğru açıda, doğru ışıkta, doğru saç ve doğru makyaj ile her oyuncu iyi gözükebilir. Bunu bulabilmek yıllar içinde, deneyimle olur.

Şimdiye kadar kamera önü oyunculukla ilgili bahsedilen ve bu sekiz maddede özetlenen konuların bir kısmı genel olarak ülkemizdeki temel oyunculuk eğitimlerini incelediğimizde karşımıza çıkmamaktadır. Bu da kamera önü oyunculuğa dair yeni bir eğitim modeli kurulmasını zorunlu kılmaktadır.

Eğitim modeli önerilerini oluşturmadan önce, tez çalışmasının bir parçası olan ve Türkiye'de kamera önü oyunculuğu konusundaki eğilimleri ya da durumu saptamak için profesyonel oyuncularla yapılmış olan anketin verilerini değerlendirmekte fayda vardır.

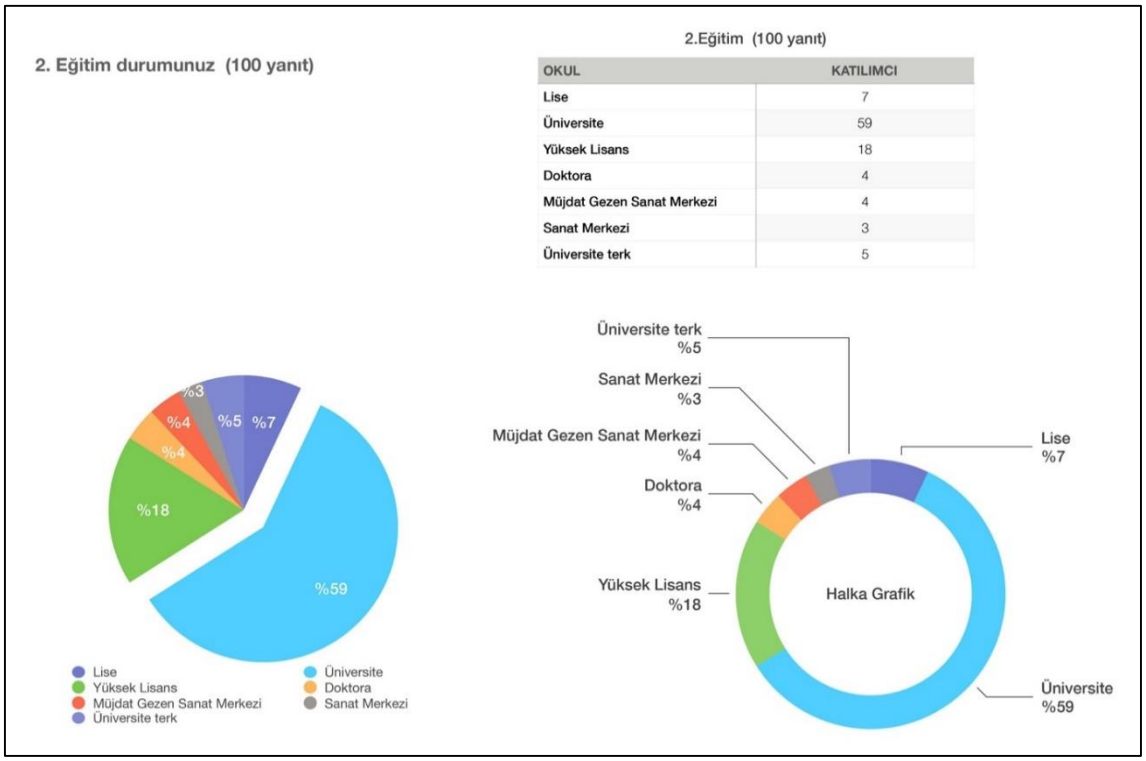
7. ANKET VERİLERİ ve DEĞERLENDİRİLMESİ

2022 yılı Haziran- Eylül arası Türkiye'de yaşayan 100 profesyonel oyuncu 16 sorudan oluşan anketi yanıtladı. Bu bölümde grafik veya açıklama şeklinde cevaplar ve değerlendirilmeler yer almaktadır.



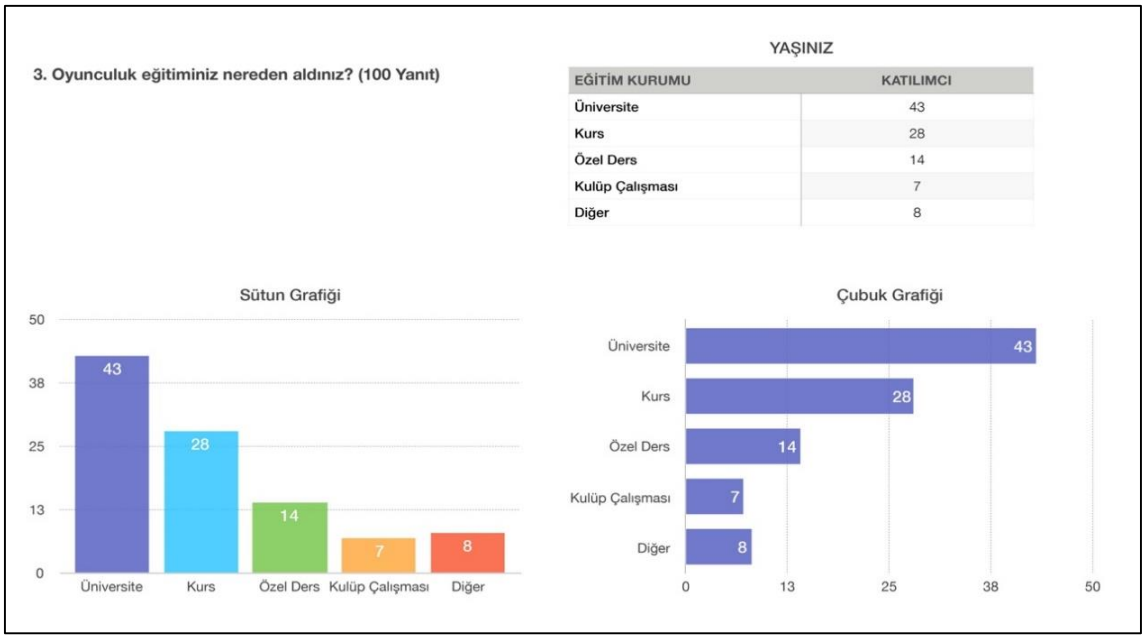
Şekil 1. "Yaşınız" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

1. Ankete katılan katılımcıların yüzde 43'ü 35-45 yaş aralığında, yüzde 33'ü 25-35 yaş aralığındadır. Katılımcıların yüzde 11'i 45-55 yaş aralığında, yüzde 2'si 55-65 yaş aralığında. Sonuç olarak çoğunluk olan yüzde 76, 25-45 yaş aralığında olsa da ankete katılan katılımcılar hemen hemen her yaşa mensup kişilerden oluşmaktadır.



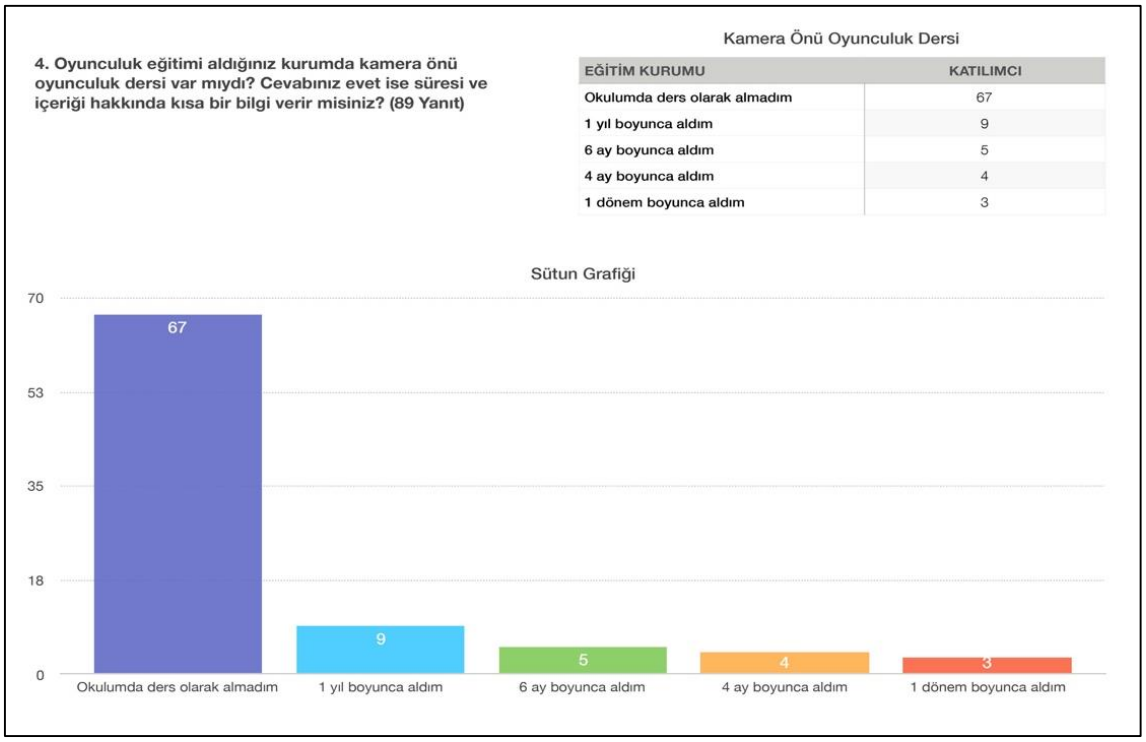
Şekil 2. "Eğitim durumunuz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

2. Katılımcıların neredeyse yüzde 60'ı üniversite mezunu, yaklaşık yüzde 20'si yüksek lisans mezunu, yüzde 10'a yakını ise çeşitli sanat merkezlerinde eğitim almış bulunmakta. Yüzde 5'e yakın bir oran da üniversite terk veya doktora mezunu.



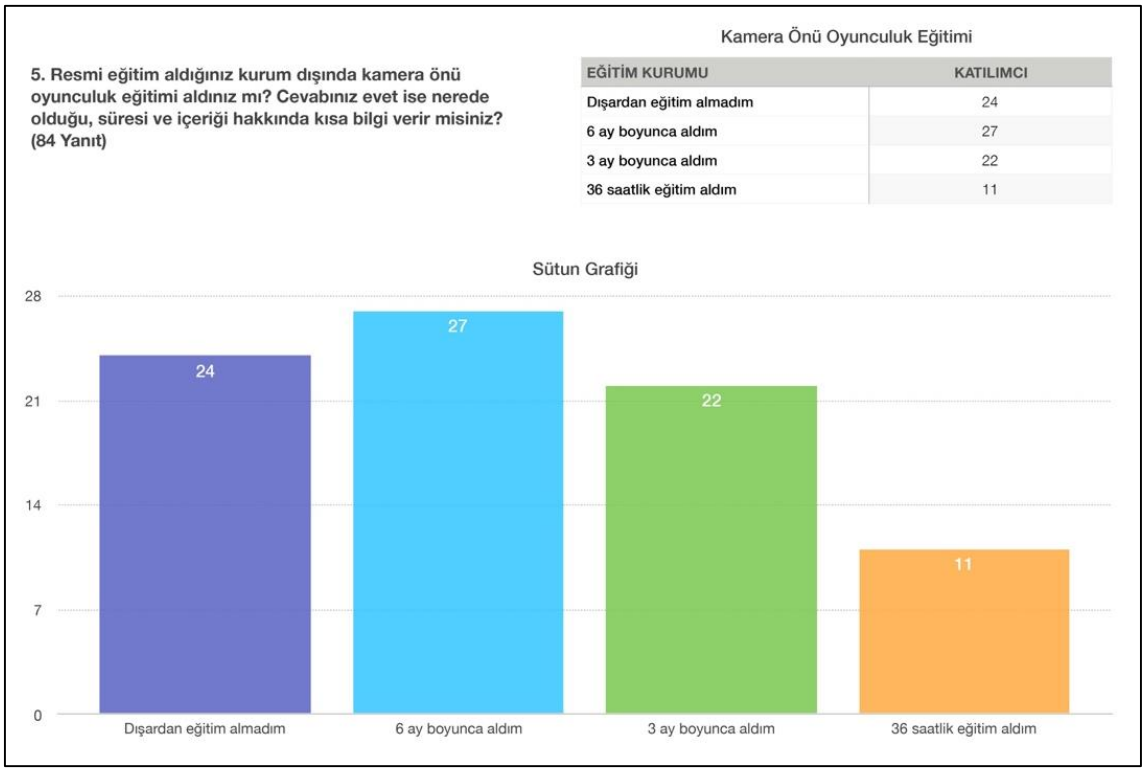
Şekil 3. "Oyunculuk eğitiminiz nereden aldınız?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

3. Katılımcıların yüzde 43'ü oyunculuk eğitimini üniversitede, yüzde 57'si kurs / atölye/ workshop/ kulüp çalışması/ özel ders şeklinde aldığını belirtmiştir. Üniversitede veya atölyelerde oyunculuk eğitimi alanların yüzde 20'ye yakını da özel ders aldığını eklemiştir. Azda olsa farklı cevaplara örnek olarak; 1 kişi oyunculuk eğitimini yüksek lisansta, 1 kişi şehir tiyatrolarında aldığını belirtmiştir.



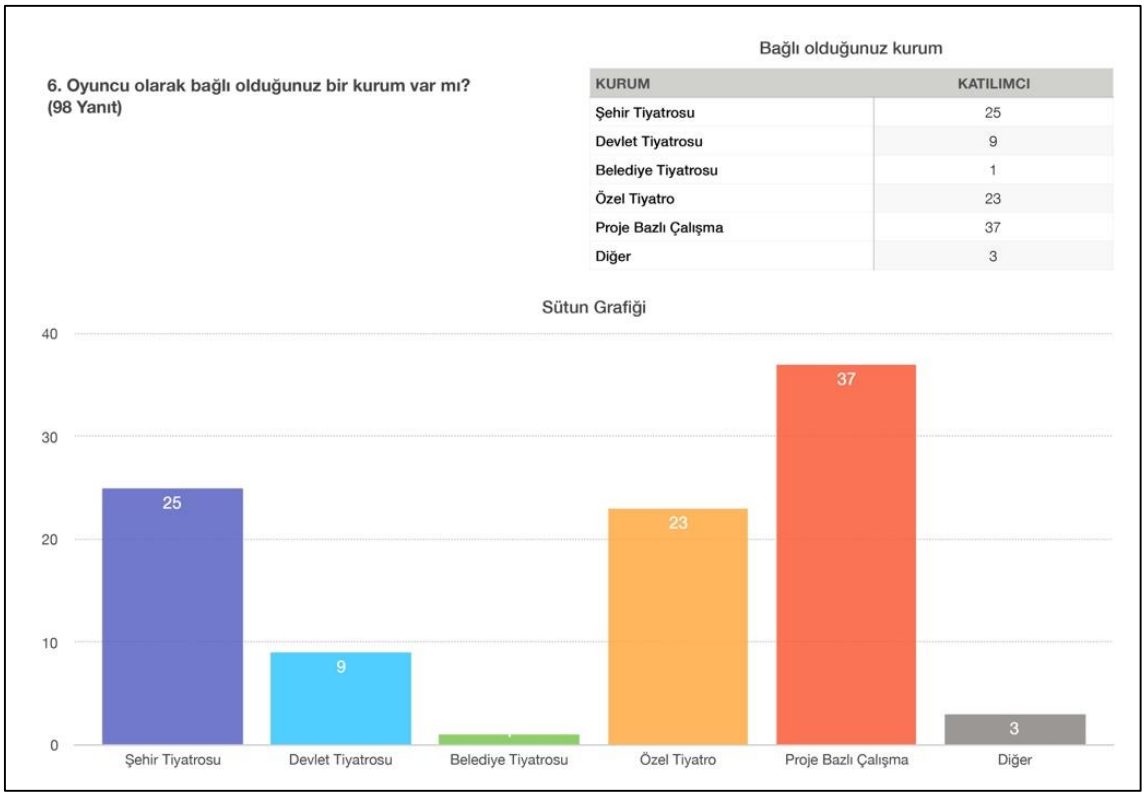
Şekil 4. "Oyunculuk eğitimi aldığınız kurumda kamera önü oyunculuk dersi var mıydı? Cevabınız evet ise süresi ve içeriği hakkında kısa bir bilgi verir misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

4. Katılımcılar, eğitim aldıkları kurumda yüzde 75 oranında kamera önü oyunculuk eğitimi olmadığını ve kamera önü oyunculuk eğitimini dışarıdan aldıklarını belirtmişlerdir. Oyunculuk eğitimi aldıkları kurumdaki kamera önü oyunculuk eğitimin süresine dair bilgiler ise 4 ay, 6 ay, 1 yıl veya 1 dönem şeklinde değişmektedir.



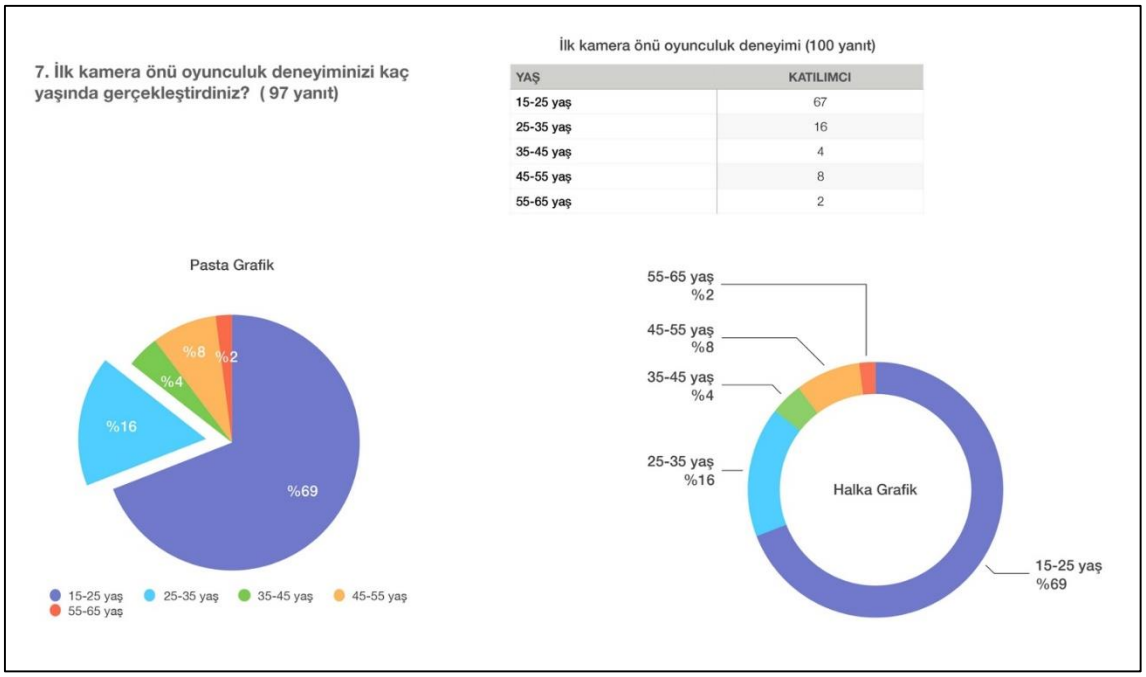
Şekil 5. "Resmi eğitim aldığınız kurum dışında kamera önü oyunculuk eğitimi aldınız mı? Cevabınız evet ise nerede olduğu, süresi ve içeriği hakkında kısa bilgi verir misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

5. Katılımcılar, resmi eğitim aldıkları kurum dışında %70 oranında dışarıdan kamera önü oyunculuk eğitimi aldıklarını belirtmişlerdir. Süreye dair verdikleri bilgiler ise; 36 saatlik, 3 aylık, 6 aylık eğitimler şeklindedir.



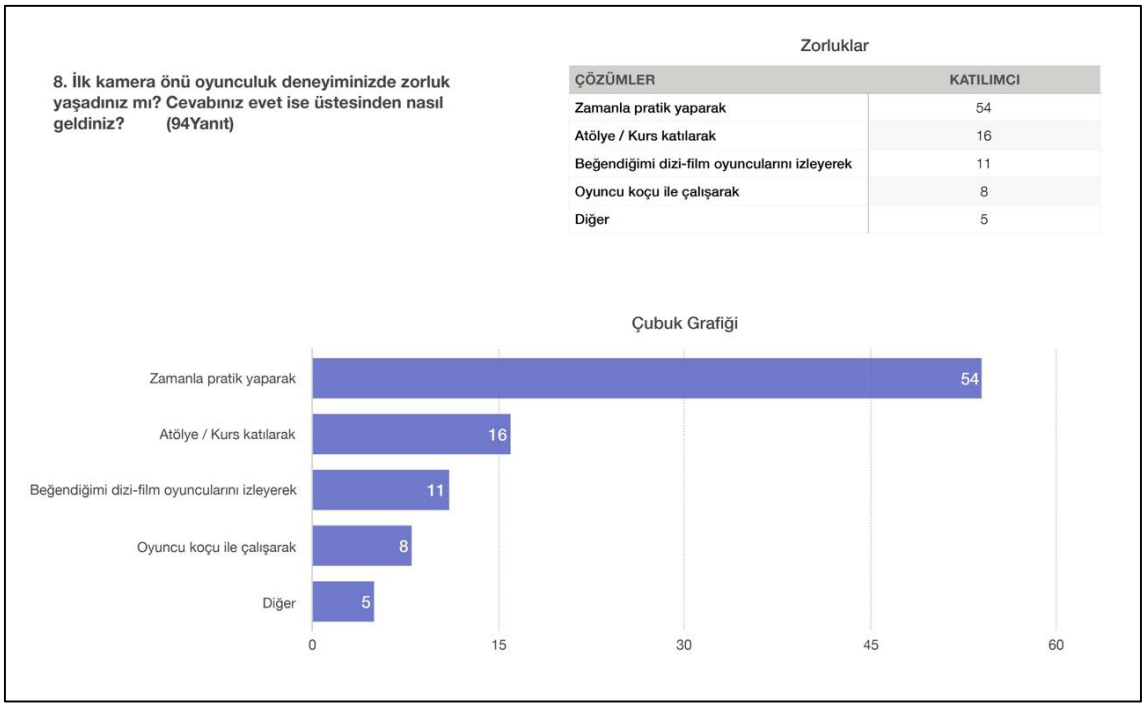
Şekil 6. "Oyuncu olarak bağlı olduğunuz bir kurum var mı?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

6. Katılımcılar, yüzde 25 oranında şehir tiyatrolarında, yüzde 9 devlet tiyatrosu, yüzde 25'e yakın oranda özel tiyatroda yer alıyor. Ankete katılan oyuncuların yüzde 40'ı ise proje bazlı çalışıyor. Sektöre dair edinilen bilgiler doğrultusunda söylenebilir ki; özel tiyatrolara bağlı seçeneğini işaretleyen katılımcılar da aslında proje bazlı çalışma seçeneğine dahiller. Çünkü Türkiye'de maaşlı sabit özel tiyatro oyuncusu sistemi bulunmamaktadır, varsa bile bu çok nadir bir durumdur. Dolayısıyla oyun başına ödeme alan özel tiyatro oyuncuları da proje bazlı çalışmaktadır. Bu durumda proje bazlı çalışan oyuncu yüzdesi bu ankete göre yüzde 60'ı bulmaktadır.



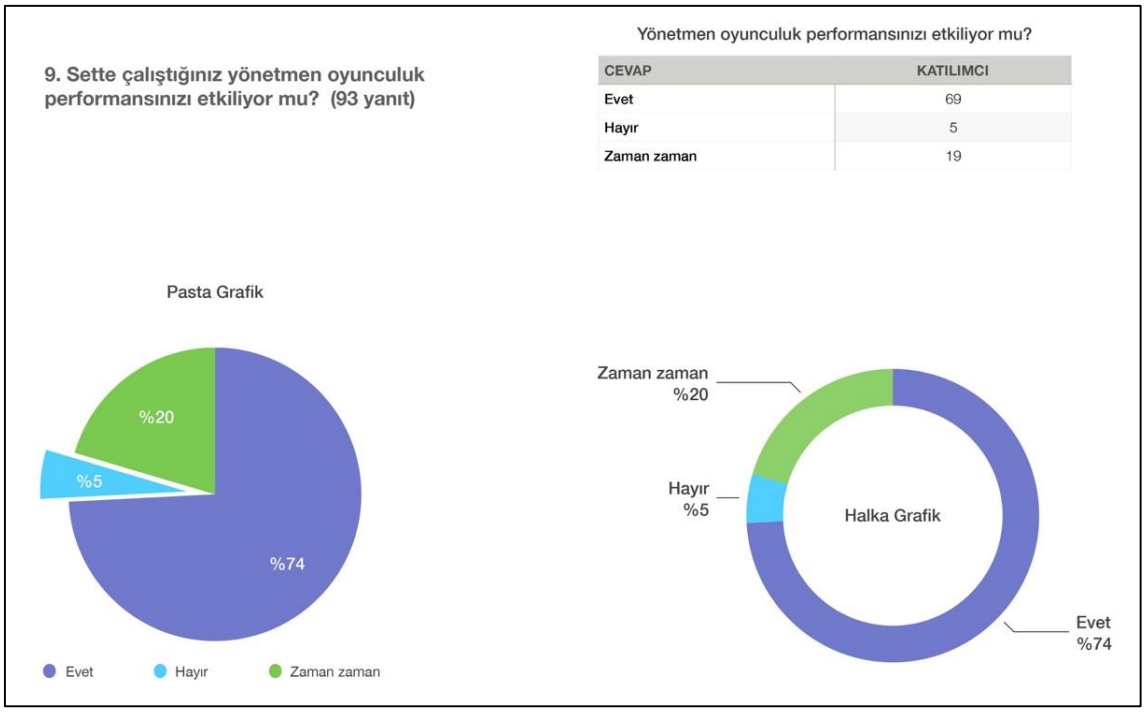
Şekil 7. "İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizi kaç yaşında gerçekleştirdiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

7. Katılımcılar, neredeyse yüzde 70 oranında ilk kamera önü oyunculuk deneyimlerini 15-25 yaş aralığında gerçekleştirmişler. Yüzde 20'ye yakın oranda da 25-35 yaş aralığındadır.



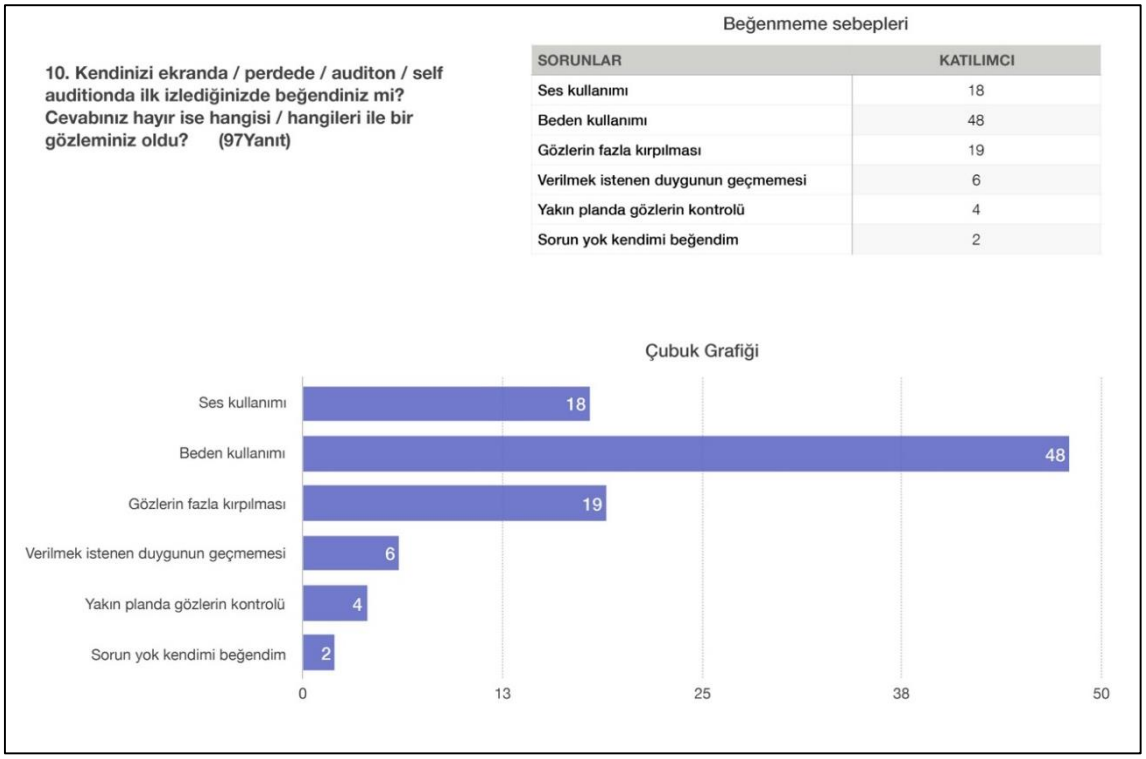
Şekil 8. "İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizde zorluk yaşadınız mı? Cevabınız evet ise üstesinden nasıl geldiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

8. Katılımcılar yüzde 98 oranında ilk kamera önü oyunculuk deneyimlerinde zorluk yaşadıklarını belirtiyor. En yüksek oranlı cevap 'zamanla- pratik yaparak' olmuştur. Katılımcılar oyuncu koçu ile çalışarak, atölyelere katılarak, beğendikleri oyuncuları izleyerek bu zorlukların üstesinden geldiklerini belirtiyorlar. Seçenekleri işaretlemeyip faklı cevap verenlere örnek olarak, Julia Cameron'un Sanatçının Yolu kitabını okuyarak; Karakterle uzun zaman baş başa kalarak; Kısa filmde oynarak, verilebilir. Katılımcıların yüzde 95 oranında ilk kamera önü tecrübelerinde zorluk yaşamış olmaları, aldıkları temel oyunculuk eğitim boyunca kamera ile tanışmamış, deneme yapmamış olduklarının işaretidir.



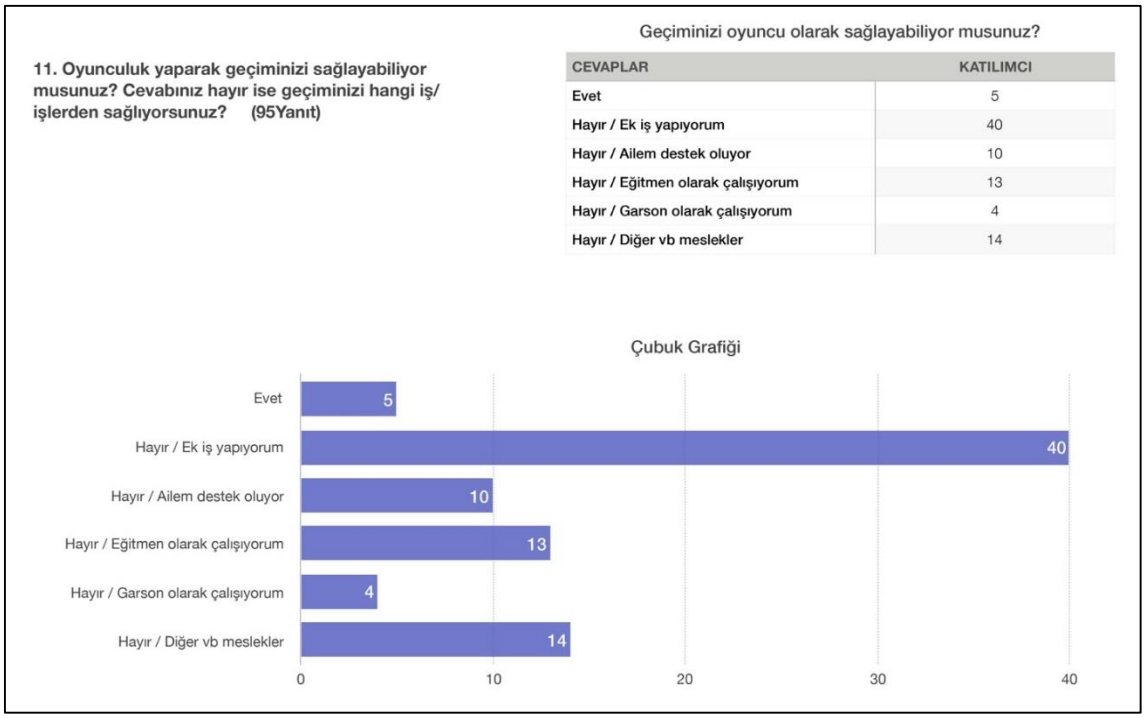
Şekil 9. "Sette çalıştığınız yönetmen oyunculuk performansınızı etkiliyor mu?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

9. Katılımcıların yüzde 75'e yakın bir oranı çalıştığı yönetmenin oyunculuk performansını etkilediğini belirtiyor. Yüzde 20 zaman zaman etkilediğini belirtirken, yüzde 5 sette çalıştığı yönetmenin oyunculuk performansını etkilemediğini belirtiyor.



Şekil 10. "Kendinizi ekranda / perdede / auditon / self / auditionda ilk izlediğnizde beğendiniz mi? Cevabınız hayır ise hangisi / hangileri ile bir gözleminiz oldu?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

10. Katılımcılar yüzde 98 oranında kendilerini ekranda ilk izlediklerinde beğenmediklerini belirtiyor. Beden kullanımı yüzde 50 ile ilk sırada yer alıyor. Ses kullanımı, gözlerin fazla kırpılması, verilmek istenen duygunun verilememesi yani aslında mimik kontrolü, yakın planda gözlerin kontrolü diğer sorunlar olarak işaretlenmiş. Katılımcıların bu soruya verdikleri yanıt, yaşadıkları zorluklar göz önüne alındığında, kamera önü oyunculuk ders içerikleri açısından oldukça yol göstericidir.



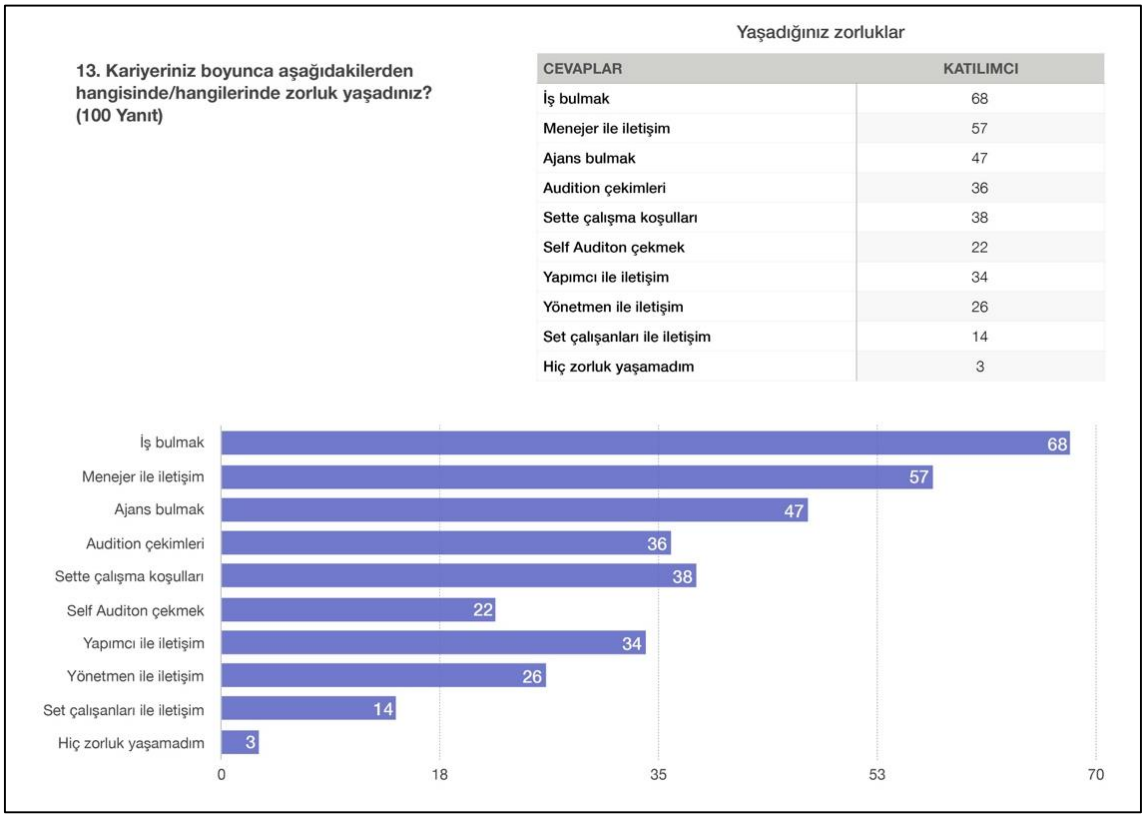
Şekil 11. "Oyunculuk yaparak geçiminizi sağlayabiliyor musunuz? Cevabınız hayır ise geçiminizi hangi iş/işlerden sağlıyorsunuz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

11. Katılımcılar, oyunculuk yaparak geçiminizi sağlıyor musunuz sorusuna yüzde 95 oranında hayır cevabını vermiş bulunuyor. Geçimlerini aile desteği, eğitmenlik, garsonluk gibi farklı meslekler ile sağladıklarını belirtiyorlar. Bu durum, oyunculuk kariyeri boyunca zorluk yaşadıkları anlamına geliyor. Temel oyunculuk eğitimi içinde bu konuda bir ders olması, bu konunun tartışılması, dünyadan örnekler incelenmesi, farklı seçeneklerin oluşturulması bu açıdan büyük önem teşkil etmektedir.

12. Kamera ve sahne oyunculuğu arasında bir fark var mı sorusuna katılımcıların yüzde 95'i kamera önü ve sahne oyunculuğunu arasında fark olduğunu belirtmiş. Farkların belirtildiği cevaplar kamera önü oyunculuğundaki hazırlık sürecinin kısalığı ve farklılığı üzerinde yoğunlaşıyor. Yakın plan, set işleyişi, ses- beden kullanımı, kamera önünde duygu devamlılığını tutmaktaki zorluk, uzun bekleme saatlerinden sonra konsantrasyonu toparlamaktaki zorluk, jest ve mimikleri küçültmek, tekrar çekimlerde oyunun düşmemesi gibi konularla devam ediyor. Bir örnek vermek gerekirse, katılımcılardan biri bu soruyu şu şekilde cevaplamıştır:

Ama bence en belirgin farklılık, kamera önü oyunculukta oyuncunun performansını belirleyen sadece oyuncunun kendisi olmuyor. Yönetmenin bakış açısı, kurgu, yaratılan atmosfer vb gibi birçok unsur var performansı belirleyen. Sahnede ise sadece partner ve seyirciyle kurulan ilişkiyle performans ortaya konuyor. (Katılımcı Anketi, Anonim Oyuncu, 2022)

Bu ve buna benzer yanıtlar temel oyunculuk eğitim içinde kamera önü oyunculuk derslerinin önemini göstermektedir. (Açık uçlu soruların öne çıkan cevapları EK 2'dedir.)

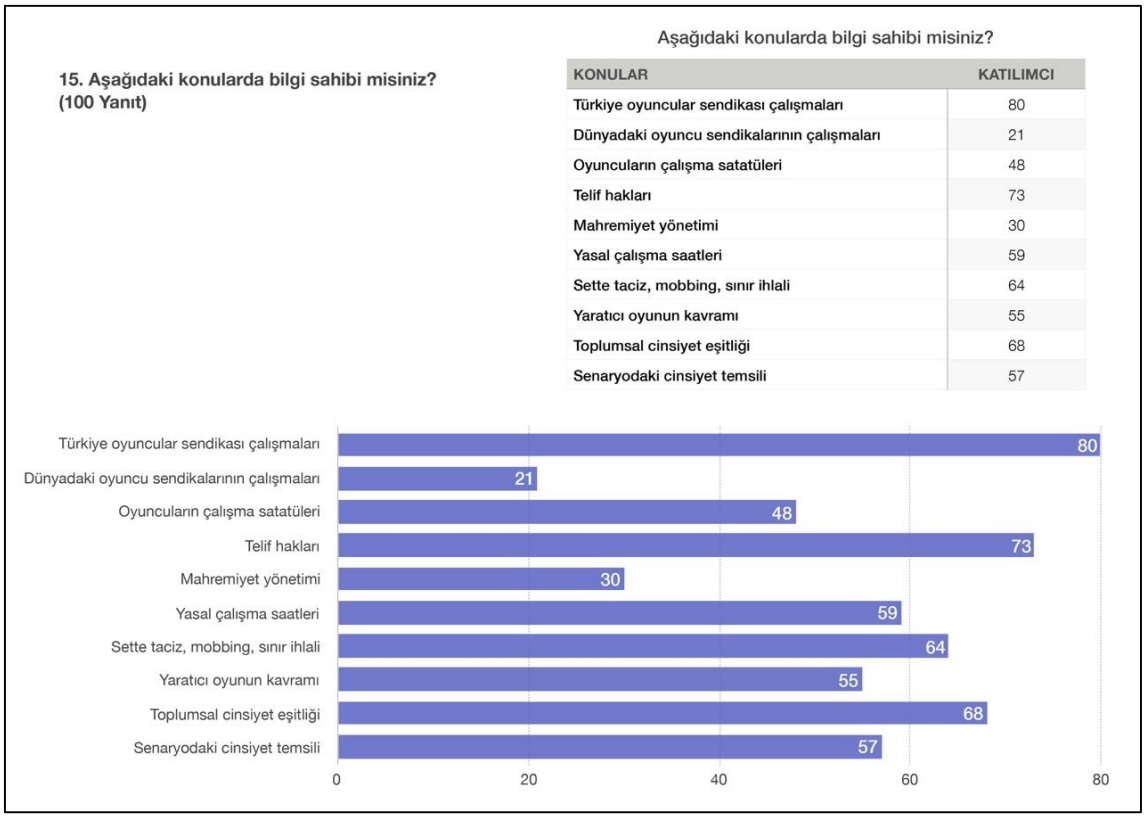


Şekil 12. "Kariyeriniz boyunca aşağıdakilerden hangisinde/hangilerinde zorluk yaşadınız?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

13. Katılımcıların yüzde 97'si kariyerleri boyunca çeşitli zorluklar yaşadıklarını belirtiyorlar. Bir çok katılımcı birden çok seçeceği işaretleyerek bir çok alanda zorluk yaşadığını belirtmiş. İş bulmak, menajer-cast direktörü- yönetmen- yapımcı- set çalışanları ile iletişim, ajans bulmak, audition/ self audition süreçleri, çalışma koşulları öne çıkan cevaplar olmuştur. Bu cevaplar oyunculuk eğitiminde sektöre dair bir bilgilendirme sürecinin ve hazırlığın zorunluluğunu göstermektedir.

14. Oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğuna dair bir ders olmalı mı sorusuna verilen yanıtlar incelendiğinde, katılımcıların yüzde 95'inin oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğa dair bir ders olması gerektiğini düşündüğü saptanmıştır. Ders içeriklerinin nasıl olması gerektiğine dair cevaplarda ise kamerayla ilgili temel prensipler, kamera açıları ve kuralları, oyuncu adaylarının bol bol çekim yaparak kendilerini izlemeleri, auditiondan, çekime dek ilerleyen sürecin defalarca tekrar edilmesi, ses- beden kullanımı, set ortamı, sektör dinamiklerine dair bilgiler, kamera açılarına - lenslere göre oyunculuk, sinema genel kültürü, yönetmen oyuncu ilişkisi, yakın çekimlerde oyunculuk, devamlılık, yakın çekimlerde partnersiz oyunculuk, setteki kaotik ortam, dikkat dağınıklığının üstesinden gelebilmek, yönetmenle iletişim, tekrar sıklığında yapılması gerekenler, yakın planlarda mimik jest azaltma gibi konular öne çıkıyor. Bir örnek vermek gerekirse, katılımcılardan biri bu soruya ''Evet kesinlikle olmalı. Planlara gore oynamak ne demek bunun egzersizleri yapılmalı. Çok hareket etmeden duyguyu bulmak çalışılmalı. Yakin cekimlerde partner olmadan o varmış gibi oynamak çalışılmalı.'' şeklinde yanıt vermiştir.

(Açık uçlu soruların öne çıkan cevapları EK 2'dedir.)



Şekil 13. "Aşağıdaki konularda bilgi sahibi misiniz?" Sorusuna Verilen Cevaplar Grafiği

15. Katılımcılar, çoğunlukla Oyuncular Sendikası, telif hakları, yasal çalışma saatleri, sette taciz- mobbing, ekrandaki cinsiyet temsili gibi konularda bilgi sahibi olduklarını belirtmişlerdir. En az bilinen oy alan konular dünyadaki oyuncu sendikalarının çalışmaları, mahremiyet yönetimi gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır.

16. Ankete katılan oyunculara profesyonel kariyerlerine yeni başlayan oyunculara kamera önü oyunculuğa dair önerileri sorulduğunda öne çıkan önerilerin başında kamera ile bolca pratik yapmaları yani kendilerini çekip izlemeleri olmuştur. Diğer öne çıkan başlıklar ise partnersiz oyun konusunda çalışmaları, kariyerleri boyunca sabretmeleri, vazgeçmeden devam etmeleri ve yönetmene teslimiyet konularında yoğunlaşmıştır. Yine yanıtlardan birini alıntılayarak bu açık uçlu soruya da bir örnek vermek iyi olacaktır:

> Enstrümanlarının en ince detaylarına kadar hakim olmaları ve kendilerini yönetmenlerine bırakmaları. Kendi enstrümanlarına hakim olmalılar zira kamera önünde onlardan çoğunlukla istenecek şey büyük dramların küçük ve gerçek anlatımı olacaktır. Yönetmenlerine teslim olmalılar ki yönetmen onları bir

hamur gibi şekillendirip yeni bir şeyler yaratabilsin. Bize düşen çalışmayı zaten setten önce yaptığımızı ve içselleştirdiğimizi varsayıyorum. (Çalışma Anketi, Anonim katılımcı, 2022)

(Açık uçlu soruların öne çıkan cevapları EK 2'dedir.)

8. EĞİTİM MODELİ OLUŞTURMA

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde de bahsedildiği gibi geçen yüzyılda sinemanın doğuşuyla oyuncular için yeni bir mecra doğmuş oldu. Artık oyuncular tiyatro sahnesi kadar sinema, televizyon ve digital platform projelerinde de yer alıyorlar. Hatta dijitalleşen dünyada bazen sadece sesleri, çizimleri, üç boyutlu görüntülerini kullanarak performanslarını sergiliyorlar. Ama günümüzde hala birçok eğitim kurumunun eğitim programında, oyuncuların mezun olduklarında sadece tiyatroda yer alacakları varsayılıyor. Halbuki oyunculuk okullarından mezun olan öğrencileri tiyatroya eşit oranda sinema- televizyon- digital mecralarda bir kariyer bekliyor. Hatta kamera ile ilişkileri bir adım öne geçebiliyor. Dolayısıyla eğitimde de bir revizyon gerektiği ortaya çıkıyor.

Bu noktada eğitimin önemine dair oyuncuların, eğitmenlerin düşüncelerine yer vermekte fayda vardır. Örneğin eğitmen Sonia Moore'a göre yetenekli oyuncuların asla çalışmadığını düşünmek yanlıştır. Moore eğitimin önemini şöyle anlatır:

> Büyük oyuncuların biyografileri tam tersini ispat eder. Bu sanatçılar bilinçli bir teknik için sürekli araştırma yaparlardı. Her içsel ve dışsal hareket üzerinde ve tiyatroyu yaratıcı sanatların en güçlü ifadesi haline getiren kelimelere hakim olma ustalığı üzerinde çalışırlardı. Sanatta belli bir değer taşıyan her şeye ısrarlı bir çalışma vasıtasıyla ulaşılır. Büyük İtalyan aktris Eleonora Duse çok çalışkan biri olarak bilinirdi. 18. Yüzyılın görkemli Fransız aktörü Talma, bir oyuncunun mesleğinde ustalaşmak için yirmi yıla ihtiyacı olduğunu söylemişti. Ve 19. Yüzyılın ünlü Rus aktristi Glikerya Fedotova ise, oyuncuların tanrı Apollon'u cennetten onlara esin getirmesi için beklemelerinin boşa zaman harcamak olacağını, Apollon'un işinin başından aşkın olduğunu söylemiş, oyunculara esini harekete geçirebilmeleri için sıkı çalışmalarını öğütlemişti. (Moore, 2016, s.42)

İtalyan oyuncu ve yönetmen Somi, "Sahne İşleri Üzerine Diyaloglar" adlı denemesinde eğitimin öneminden bahseder:

> Oyunculukla ilgili olarak, Somi'nin denemesinde izlenen ilk temel düşünce, iyi oyuncunun, iyi oyunda daha çok önemsenmesi gerektiğidir. Ancak bunun için de oyuncu eğitimi zorunludur. İkinci temel düşünce, oyuncunun görevinin, seyirciyi, sahnede gördüğüne inandırmaktır. Böylece seyirci, yavaş yavaş sahnede olanın bir yazar tarafından yazılıp tamamlanmış bir öykü değil, önlerinde olmakta olan gerçek olaylar olduğu izlenimini edinmelidir. Somi, bu dizeleriyle yanılsamanın (illüzyonun) önemini vurgulamaktadır. Üçüncü temel düşünce ise, oyuncunun mesleği için kesin kurallar olmadığıdır. Oyunculuk doğuştan var olan bir yetenektir ama bu yeterli değildir. Bu yetenek geliştirilmelidir. Çünkü eğitilmezse körleşir. Doğuştan duyarlı değilse, eğitim de işe yaramaz. Somi, yeteneğin geliştirilmesi için oyuncunun ses, söyleyiş, belirgin konuşma, mimik ve hareket açısından eğitilmesini gerekli bulur. (Zor, 2019,s.8)

Görüldüğü üzere eğitimin önemi tarih boyunca vurgulanmıştır. Bogart ve Landau bu konuda çarpıcı bir yorumda bulunur:

> Tiyatro, uygulayıcılarına sürekli olarak eğitimlerine devam etmeyi özendirmeyen ya da bunda ısrarcı olmayan tek sanat dalı. Sonuç: Kendilerini paslanmış, esnek olmayan, çoğu zaman tatminsiz ve yavan hisseden oyuncular. Hangi müzisyen konservatuardan mezun olduktan sonra artık her gün egzersiz yapmasının gerekmediğini varsayar? Hangi dansçı düzenli olarak derslere girmez ya da bar egzersizleri yapmaz? (Bogart ve Landau, 2009, s.20)

Bu örneklerden sonra, çalışma için yapılan anket çalışmasından çıkan sonuçlara bakabiliriz. Öne çıkan ilk konu, teknik bilgi konusudur. Kamera önünde oynayan oyuncunun ışığı nerden alacağını, mizansen içindeki devinimde kameraya göre nerede duracağını bilmesi açısından teknik bilgiye sahip olması gerekir. Anket sonuçlarından da anlaşılacağı üzere genelde oyuncular ilk set deneyimlerinde bunlara hakim olmuyor. Teknik ekibin, sahne içindeki diğer oyuncuların ve en önemlisi kendisinin işini kolaylaştıracağından bu tür bilgileri öğrenmesi faydalı olur. Gerçeker, oyuncunun çekim ölçeklerini bilmesinin ne kadar hayati olduğunu şöyle açıklıyor:

> Oyuncu olarak kameranın çekim ölçeklerine göre oyun vermek zorundasınız. Bu nasıl mı olur? İlk işiniz, kamera çekim ölçeklerinin neler olduğunu iyice öğrenmektir. Bu terimleri öğrenince (...) oyunculuğunuzu o boyuta göre belirlemelisiniz.(...) Çekim için, boyutun kararı verildikten sonra, tabii ki yönetmene doğrudan değil, kameraman asistanlarından birine, "çekim ölçeğinin" ne olduğunu sormalısınız. (Gerçeker, 2018, s.46)

Ankette öne çıkan ikinci önemli konu oyuncuların kariyerleri boyunca yaşadıkları sıkıntılar olmuştur: İş bulamama, menajer ile iletişim konusunda zorlanma, maddi olarak düzenli bir hayat kuramama yaşanan sıkıntılardan en çok söz edilenler olmuştur. Bu nokta, yaratıcı oyuncu ve sürdürülebilir oyunculuk kariyeri gibi konuların kamera önü oyunculuk eğitiminin içinde yer almasının ne kadar önemli olduğunu gösteriyor. Hatta anketin son sorusuna istinaden profesyonel oyuncular genç oyuncu adaylarına bolca 'sabır' tavsiye etmişlerdir. Mecrası ne olursa olsun, oyunculuk mesleğini seçenlerin sahip olması gereken bu özellik konusunda şöyle demiştir: 'Bir oyuncu yaşamı boyunca çalışmalı, zihnini işlemeli, yeteneklerini yöntemlice eğitmeli, karakterini geliştirmelidir. Hiçbir zaman umutsuzluğa kapılmamalı, sanatını bütün gücüyle ve özveriyle sevmek amacından da sapmamalıdır.' (Ergün, 2015, s.15)

Yine yaratıcı oyuncu kavramı çerçevesinde ve giderek daha disiplinler arası bir hale gelen günümüz dünyasında oyuncunun entellektüel anlamda donanımlı olması kariyeri için çok mühimdir. Chekov'a göre sadece tiyatro yapıtları değil, bir oyuncunun estetik kaynağı resim, heykel sanatı, mimari, edebiyat ve diğer sanatlardır. (Ergün, 2015) Bu konuda tiyatro-sinema oyuncusu ve akademisyen Prof. Dr. Zeliha Berksoy"un açıklamaları da çok anlamlıdır: "Tiyatro tarihi, sosyal tarih, felsefe, toplumsal tarih öğreneceksiniz. Bunları bilmezseniz zaten tiyatrocu olmuyorsunuz, komik oluyorsunuz." (https://www.rada.ac.uk) Oyuncunun önüne gelen senaryoyu doğru değerlendirmesi ve karakteri yaratabilmesi için tarih, psikoloji, sosyoloji gibi alanlarda kendini eğitmiş olması gerekmektedir. Kendisi bir projenin yaratım sürecinde yer alacaksa da yine aynı alanlarda en temel düzeyde bilgi sahip olması gerekir. Hatta toplumsal cinsiyet eşitliği, ekoloji, azınlık hakları, dezavantajlı gruplar için kullanılması gereken dil gibi alanlarda da kendini yetiştirmiş olması beklenir. İşte tüm bu konular ve daha fazlası kamera önü oyunculuk eğitiminde de yer almalıdır.

Anket çalışmasının sonuçlarına göre en önemli konulardan biri de kamera ile pratik yapma konusu olarak karşımıza çıkıyor. Temel oyunculuk eğitimin ardından kamera önü oyunculuk için oyuncu adaylarının kamera ile pratik yapmaları ve kendilerini izleyerek oyunculuklarını geliştirmeleri önerilmektedir. Yüz kaslarını tanımak, doğru kullanmak ve denetim altına almanın tek yolu kamera ile pratik ve izlemekten geçmektedir. Tucker kitabında şunları söyler:

> Kamera önü oyunculuk eğitiminde oyuncu adaylarının eğitmenle veya yönetmenle kamera ile çalışarak, hata yaparak deneyimlemesi gereken şeylerdir bunlar. Öğrencilere sadece anlatılmamalıdır. Pratik yaparak, hata yaparak, vs. Bunlara örnek olarak: Göz kırpmamak; Başka bir aktörle konuşurken onun kamera tarafındaki gözüne ya da hatta kulağına, kamera tarafında olmayan gözünüzle bakmak; Bir eşya kullandığınızda, onu kameranın olduğu tarafa tutmak verilebilir. (Tucker, 2010, s.216-217)

Gördüğümüz gibi anket çalışmasından, kamera ile pratik yapma, kariyeri ruhsal ve maddi olarak sürdürebilmek, film yapımına dair teknik bilgiye hakim olmak konuları öne çıkmıştır. Bu nedenle eğitim programı oluşturulurken bu hususlar dikkate alınmalıdır.

8.1 Dünyadan Örnekler

Bu bölümde New York Film Academy (NYFA)[41], Royal Academy of Dramatic Art Oyunculuk Bölümü (RADA)[42], Russian Instıtute of Theatre Arts Oyunculuk Bölümü

[41] New York Film Academy, ABD'de bulunan bağımsız bir sinema ve oyunculuk okuludur. Sinema yapımı, sahne, senaryo yazma, belgesel yapımı ve fotoğrafçılık alanlarında iki yıllık hızlandırılmış Master programı sunar. Aynı zamanda New York City ve Los Angeles'da sinema yapımı alanında 3 yıllık hızlandırılmış Lisans; sinema, oyunculuk, senaryo yazımı, animasyon, müzikal tiyatro, dans, belgesel yapımı alanlarında 1-2 yıllık Konservatuar programları sunar.

[42] The Royal Academy of Dramatic Art, 1904 yılında kurulmuştur ve bu zamanda kadar dünya genelinde tanınan bir kurum olarak ününü korumaktadır. Oyunculuk ve Sahne, Yapım ve Tasarım alanlarında çeşitli seviyelerde eğitim verir. Senaryo yazarlığı, oyunculuk alanlarında özel kısa programları mevcuttur. RADA öğrencileri tanınmış yapımların çeşitli üretim aşamalarında ve yeni drama çalışmalarında düzenli olarak görev almaktadır. Dersler tanınmış aktörler, senaryo yazarları tarafından verilir.

(GITIS)[43], Praq Film Okulu (FAMU)[44], Tüm Rusya Devlet Sinematografi Üniversitesi (VGIK)[45] okullarından bu çalışmayı ilgilendiren örnekler verilecektir.

New York Film Academy'nin 1 yıllık (2 dönem, 8 ay) sinema oyunculuğu programını incelendiğinde, öğrencilerin ilk haftadan kamera önüne geçtiklerini görülüyor. Programın hedefleri arasında oyuncular için film yapımında gerekli terimleri öğrenme; Bir film setinde performans göstermenin lojistiği ile tanışma; Film oyunculuğu ile sahne oyunculuğu arasındaki ayrımı fark etme; Seçmelere hazırlanma ve seçmelerde kendini sunmayı öğrenmek; İşkolu olarak oyunculuk sanatının faaliyetini öğrenmek; Stüdyoda ya da mekanda, tamamen gerçekçi bir filmde sahnesinin çekimi için kendini geliştirmek, prova yapmak ve rol almak yer alıyor. 'Film Yapımı' dersinde, öğrencilere ihtiyaç duydukları her türlü materyali sağlayarak, gerçek zamanlı çekim yapma şansı sağlanıyor ve gerçek dünyaya adım atmadan önce film yapımcıları senarist ve yapımcı bağlantılarını sunuluyor. 'Film Oyunculuğu I' dersinde çalışılan konular, performansların çekim boyutu ve açısına göre ayarlanması, markelerin isabetli olması, duygusal ve fiziksel devamlılık, ve oyunculuk tercihlerinde güçlülük ve hayalgücü. 'Film Oyunculuğu II' dersinde, öğrenciler, analiz, prova ve stüdyoda veya mekanda çekim için gerekli, fiziksel, vokal ve psikolojik olarak çok çaba gerektiren teknikleri özümserler. Bu sahneler dijital olarak çekilir ve editlenir. Bütün oyunculuk öğrencileri aynı zamanda diğer ekip görevlerinden birinde yer almak zorundadır. 'Film Zanaati' dersinde, öğrenciler yönetmenliği, yapımcılığı, senaryo yazarlığı gibi konuları oyunculuk açısından öğrenirler. Bir film setindeki diğer ögelerin rollerini öğrenmek, aktörün film yapımcıları ile uzlaşmasını ve dinamik performanslar ortaya koymasını dramatik olarak arttırır. 'Performans Analizi:

---

[43] Rusya Sahne Sanatları/Tiyatro Enstitüsü sadece Avrupa'nın değil, dünyadaki en prestijli okullarından biridir. 1878 yılında kurulmuş, bugüne kadar gelmiştir. Bugün sanatın bütün disiplinlerinden faydalanan profesyonel bir eğitim sunar: Oyunculuk, tasarım, yönetmenlik, müzikal tiyatro, bale, tiyatro, tarih ve eleştiri, tiyatro yönetimi ve yapımcılığı.

[44] Prag Film Okulu**,** sinema dünyasının temel kurallarının üzerinden eğitim vermektedir. Avrupa'da tanınan okulun mezun öğrencileri bugün sinema dünyasında tanınan profesyonellerdir. Okul programları ve fakülteleri ile tüm dünyadan öğrenci kabul etmektedir. Eğitim sistemi teorikten çok pratik üzerine yoğunlaşmıştır. Her yıl okuldan en az 30 film ile festivallere katılım sağlanmaktadır. En iyi festivallerden ödül sahibi olan Prag Film School öğrencileri sektörün içerisinde eğitim almaktadırlar. Okulda eğitim dili İngilizcedir, Film Çekimi, Film Kurgusu ve Belgesel şeklinde üç ayrı bölümde eğitim verilmektedir..

[45] Tüm Rusya Devlet Sinematografi Üniversitesi, S.A. Gerasimov, Rusya Federasyonu'nun yüksek ve lisansüstü mesleki eğitiminin federal bir devlet eğitim kurumudur. VGIK, yönetmenler, kameramanlar, oyuncular ve sanatçılar üreten dünyanın ilk Devlet Film Okuludur. VGIK, yüksek, orta ve ek eğitim programları kapsamında sinema, video, televizyon ve diğer ekran sanatları uzmanları yetiştirmektedir.

Amerikan Sineması' dersinde her bir film gösterimini takiben, bir ders tartışmaya ve analize ayrılır. 'Oyunculuk İşkolu ve Audition Becerileri' dersinde, oyunculuk bir yetenek olduğu kadar bir işkoludur da. Eğitime ek olarak, başarılı aktörlerin bir kariyer oluşturabilmek adına güçlü pazarlama tekniklerini de geliştirmeleri gerekmektedir. Bu derslerin odaklandığı konular; okuma günlerinde rahat hissetmek, özgeçmiş hazırlamak, portre fotoğrafçısı seçmek ve kariyer stratejisi belirlemek olarak sıralanabilir. Ayrıca, aktörler sınıfta canlı bir seçmeye katılma şansını da yakalarlar. (Kayan, 2021)

VGIK ve FAMU'da yönetmen adayları mezun olmadan önce bir oyunda oyunculuk yapmak, diğerinde de yönetmek zorunda. Bu uygulama, yönetmen adaylarının oyuncuyla empati yaparak oyuncu yönetimini öğrenmesini sağlıyor. Oyunculuk bölümündeki öğrenciler de mutlaka bir projede yönetmenlik yapıyorlar. Böylece, oyuncu adaylarının da hem yönetmenin çekim esnasında ne tür konularla uğraşması gerektiğini hem de filmin yapımının teknik kısmını anlamak için fırsat buluyor.

Son olarak İngiltere ve Rusya'dan örnek verilebilir: İngiltere Royal Academy of Dramatik Art Oyunculuk bölümünde birinci yılda 'Kamera için oynamak' ve 'Kişisel ve mesleki gelişim' dersleri göze çarpıyor. (https://www.gitis.net) Rusya'da Russian Institute Theatre Arts Oyunculuk Bölümü'nde 'Tiyatro ve Sinema Oyunculuğu' olarak adlandırılan bir ders vardır. (https://www.youtube.com)

Stanislavski, doğal yeteneği ne olursa olsun, bu yola baş koyan ve belli bir düzen ve disiplinle çalışarak tekniğini geliştiren herkesin zaman içinde iyi bir oyuncu olabileceğini söylemiştir. (Ergün, 2015) Diğer alanlarda da olduğu gibi oyunculuk mesleğinde eğitim çok önemlidir. Doğru mentorlerden alınan eğitim ve deneyim ile sağlıklı ve kalıcı bir kariyer inşa etmek mümkündür. Çalışmanın sonunda, tarihsel sürece, oyunculuk düşüncelerine, yönetmen biyografilerine dair yapılan araştırmalar, anket çalışması verileri ve dünyadaki okul örneklerindeki ders içerikleri ışığında eğitim modeli önerileri geliştirilmiştir.

8.2 Eğitim Modeli Önerileri

Bu tez çalışması kapsamında dünyadaki bazı oyunculuk okulu örnekleri yanı sıra Türkiye'de oyunculuk bölümü olan 33 üniversitenin (Akdeniz Üniversitesi (Antalya

Konservatuvarı / Oyunculuk Bölümü - GSF) (https://konservatuvar.akdeniz.edu.tr), Anadolu Üniversitesi (Devlet Konservatuvarı / Tiyatro Bölümü) (https://konservatuvar.akdeniz.edu.tr), Ankara Üniversitesi (DTCF / Tiyatro Bölümü) (http://www.dtcf.ankara.edu.tr), Atatürk Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (https://birimler.atauni.edu.tr), Beykent Üniversitesi (GSF / Oyunculuk Bölümü) (https://www.beykent.edu.tr), Bilkent Üniversitesi (Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi / Tiyatro Bölümü) (http://web3.bilkent.edu.tr), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi (GSF / Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü) (https://gsf.comu.edu.tr), Çukurova Üniversitesi (Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü / Tiyatro Bölümü) (https://devletkonservatuvari.cu.edu.tr), Doğuş Üniversitesi (Sanat ve Tasarım Fakültesi / Oyunculuk Bölümü) (https://www.dogus.edu.tr), Dokuz Eylül Üniversitesi (GSF / Oyunculuk Bölümü) (https://gsf.deu.edu.tr) Hacettepe Üniversitesi (Ankara Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı) (https://adk.hacettepe.edu.tr), Haliç Üniversitesi (Konservatuvar / Tiyatro Bölümü) (https://konservatuvar.halic.edu.tr), Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi (GSF / Oyunculuk Bölümü) (https://gsf.sdu.edu.tr), İstanbul Aydın Üniversitesi (GSF / Drama ve Oyunculuk Bölümü) (https://www.aydin.edu.tr), İstanbul Bilgi Üniversitesi (İletişim Fakültesi / Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi) (https://www.bilgi.edu.tr), İstanbul Üniversitesi (Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı) (https://konservatuvar.istanbul.edu.tr), Kadir Has Üniversitesi (Sanat ve Tasarım Fakültesi / Tiyatro Bölümü) (https://theatre.khas.edu.tr), Kafkas Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (https://theatre.khas.edu.tr/gusf), Kocaeli Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (http://gsf.kocaeli.edu.tr), Malatya Turgut Özal Üniversitesi (Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü) (https://mimarlik.ozal.edu.tr), Maltepe Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (https://www.maltepe.edu.tr), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul Devlet Konservatuvarı / Sahne Sanatları Bölümü) (https://msgsu.edu.tr), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Bodrum GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (http://www.gsf.mu.edu.tr), Nişantaşı Üniversitesi (STF / Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü) (https://stf.nisantasi.edu.tr), Okan Üniversitesi (Konservatuvar / Tiyatro Bölümü) (https://www.okan.edu.tr), Ordu Üniversitesi (Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi / Tiyatro Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı) (https://mssf.odu.edu.tr), Selçuk Üniversitesi

(Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı / Tiyatro Bölümü) (https://www.selcuk.edu.tr), Uludağ Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı) (https://uludag.edu.tr), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (https://www.yyu.edu.tr), Yakın Doğu Üniversitesi (Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü) (https://guzelsanatlar.neu.edu.tr), Yeditepe Üniversitesi (GSF / Tiyatro Bölümü) (https://gsf.yeditepe.edu.tr), Yeni Yüzyıl Üniversitesi (GSF / Sahne Sanatları Bölümü) (https://www.yeniyuzyil.edu.tr), Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi (Devlet Konservatuvarı / Oyunculuk Bölümü) (https://konservatuvar.beun.edu.tr)) müfredatları taranmıştır. Bu inceleme sonucunda 33 okul arasından 14 tanesinde kamera önü oyunculuğuna dair ders olduğu tespit edilmiştir. (11 tanesinin ismi Kamera Önü Oyunculuk veya Kamera Oyunculuğu şeklinde geçmekte, 2 tanesi Sinema-Tv Oyunculuğu, 1 tanesi ise Audition Teknikleri olarak geçmektedir.) Bu 14 okulun sadece 2 tanesinde kamera önü oyunculuk dersleri zorunlu olarak tanımlanmıştır, kalan 12 üniversite müfredatında seçmeli olarak yer vermektedir. Ayrıca 33 okulun 12 tanesinde kariyer planlama dersi (çoğunluğu seçmeli) yer almaktadır. Sadece 6 tanesinde ise sinemaya dair dersler (çoğunluğu seçmeli) bulunmaktadır. Sonuç olarak Türkiye'deki oyunculuk bölümü olan üniversitelerin %42'sinde kamera önü oyunculuğuna dair bir ders bulunmaktadır. Ancak %6'sında bu ders zorunlu olarak yer almaktadır. Türkiye'deki oyunculuk bölümü olan üniversitelerin %36'sında kariyer planlamaya dair bir ders ve %18'inde sinemaya dair bir ders bulunmaktadır.

Çalışma boyunca profesyonel oyuncularla yapılan anket verileri, bu konu hakkında yazılan kitaplar, yönetmenlerin ve oyuncuların biyografileri, oyunculuğun tarihsel gelişimi ve sinematografinin doğuşuyla gelişen teknoloji, dünyadaki ve Türkiye'deki oyunculuk okullarının içerik taraması, ek olarak oyuncu ve eğitmen olarak kişisel deneyimlerim sonucu eğitim modeli önerileri konusunda üç farklı sonuç ortaya çıkmıştır:

- 14 haftalık bir ders programı oluşturmak.
- Oyunculuk eğitimi veren lisans programlarına dersler eklenmesi.
- Bir yüksek lisans programı oluşturmak.

Bu üç öneride de ortak olan kilit noktalar, oyuncu adaylarının kamera ile bolca deneme yapması ve sektörü tanıması yönünde oldu. Bu üç öneriyi ve ders içeriklerini ayrıntılı olarak inceleyebiliriz:

8.2.1 14 Haftalık lisans dersi

Eğitmen: Dersin bir yönetmen ve bir oyuncudan oluşan iki eğitmen tarafından verilmesi önerilir.

1. Hafta: Tanışma ve ders içeriğinin tanıtılması.

2. Hafta: Film yapımına dair temel bilgiler, senaryodan vizyona dek olan süreç.

3. Hafta: Film setindeki etik duruş, sette konsantrasyon ve disiplin, oyuncu yönetmen ilişkisi, sette ekip ve oyuncularla iletişim.

4. Hafta: Sürdürülebilir oyunculuk kariyeri, yaratıcı yapımcı kavramı.

5. Hafta: Kamera önü oyunculuk tekniği üzerine teorik çalışma.

6. Hafta: Tek bir metin üzerinden beş hafta boyunca yapılacak çekimler ve izleme sürecinin başlaması.

7. Hafta: Yakın- orta- geniş plan gibi kamera ölçeklerine göre performans.

8. Hafta: Yakın plana göre performans konusunda derinleşme, gözlerin önemi.

9. Hafta: Devamlılık üzerine çalışma.

10. Hafta: Ses konusuna ağırlık verme.

11. Hafta: Ödev verilen filmlerdeki oyunculuk performanslarının değerlendirilmesi.

12. Hafta: Konuk cast direktörü ile soru cevap, showreel- cv- fotoğraf çekimi- audition- self audition- menajer ile iletişim.

13. Hafta: Demoreel ve tanıtım videosu hazırlama.

14. Hafta: Dönemin değerlendirilmesi, analiz, yol haritası.

8.2.2 Oyunculuk eğitimi veren lisans programlarına dersler eklenmesi

Bu öneride temel olarak altı dersin son iki seneye zorunlu ya da seçmeli ders olarak eklenmesi tasarlanmıştır. Ders isimleri: Film Yapımı, Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk, Sektöre Hazırlık, Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri, Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizleri ve Animasyon, Green Box, Aksiyon.

1) Film Yapımı

İçerik **:** Set Bileşenleri, Film Yapımı, Film Çekimi

Amaç **:** Oyuncu adaylarının film çekim teknolojisi (kamera, lens, yakın- uzak plan, ışık, ses, kurgu, oyuncu yönetimi, sanat) alanında bilgiler edinmeleri amaçlanır. Bir film yapım sürecine tanıklık etmeleri için gruplar halinde kısa filmler çekerler. İki dönem boyunca teorik ve pratik uygulama iç içe devam eder.

2) Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk:

İçerik **:** Kamera Önü ve Sahne Oyunculuğu Farkları; Kamera Önü Oyunculuk Teknikleri; Yönetmen ile Sahne Çekimleri; İzleme ve Analizler; Yakın-Orta-Geniş Plan gibi Kamera Ölçeklerine Göre Oyunculuk; Duygusal ve Fiziksel Devamlılık; Partnersiz Oyun.

Amaç **:** Oyuncu adaylarının sahne kamera önü oyunculuk farklarını öğrenip, bir yönetmen ile çekimler yaparak kamera önü için kendi yöntemlerini geliştirebilmelerini sağlamak. Kamera önü için devamlılığın önemini öğrenmek ve pratik etmek.

3) Sektöre Hazırlık:

İçerik **:** Cv ve Demo Reel Hazırlama; Doğru Fotoğraf Çekimi; Audition/ Self Audition Teknikleri; Ajans/ Menajer İletişimi; Sektörden Konuklar; Set Adabı; Set Ziyareti.

Amaç : Oyuncu adaylarının sinema, televizyon ve digital projelerde yer alabilmeleri için cv, demo reel ve fotoğraftan oluşan dosyalarını hazırlamaları. Öğrenciler, uygulamalı olarak self audition tekniklerini öğrenecekler, bir yandan da self audition ve kısa film sahnelerinden kendi demo reel'larını hazırlayacaklar. Set kurallarını teorik olarak çalıştıktan sonra set ziyareti ile pekiştirecekler.

4) Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri:

İçerik : Kariyer planlama; Global Oyunculuk; Sektörde Etik Duruş; Disiplin; Yaratıcı- Yapımcı Oyuncu kavramları.

Amaç : Popüler kültür ve ana akım medya tek tip bir oyunculuk modeli sunarken, oyuncu adaylarının vizyonunu genişletme ve aslında disiplinlerarası bir sanatçı olabileceklerini ve yaratıcı süreçlerde yer alabilecekleri alanları onlara tanıtma. Ayrıca oyuncu ve sanatçı olarak yurt dışında iş yapabilmek, global bir oyuncu olabilmek için yapılması gerekenleri öğrenme ve hazırlama. Çalışılacak ek konular: Oyuncular Sendikası, yasal haklar, hukuki süreçler, muhasebe konuları, sınır ihlalleri, taciz, mahremiyet yönetimi,...vs. Yaratıcı oyuncu olarak kendi projelerinin aynı zamanda yapımcısı olmayı öğrenmeleri.

5) Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizleri

İçerik : Türkiye ve dünya sinemasından örnekler izleyerek yönetmenleri tanıma, oyunculuk performansları izleme ve analiz etme. Filmler daha çok bağımsız sinemadan seçilecek, ek olarak son dönem farklı oyunculuk tarzlarının gözlemlenebileceği digital platformlardaki dizi önerileri ve analizleri yapılacak. (Örnek: Kulüp- Bir Başkadır- The Kominsky Method, Hand Maid's Tale, The Crown, Grace and Frankie, Call My Agent, Better Call Saul, Spy, After Life.) Ayrıca son dönem seçkin festivallerde yer almış kısa filmlerden örnekler izleme.

Amaç : Oyuncu adaylarının Türkiye ve dünya sinemasından seçkin örnekler izlemesini ve oyunculuk performanslarını değerlendirmelerini sağlamak.

Öğrencilerin okuldan mezun olduğunda çalışma ihtimalinin olduğu Türkiye'deki yönetmenleri (Pelin Esmer, Yeşim Ustaoğlu, Nisan Dağ, Hüseyin Karabey, Özcan Alper, Emin Alper, Seren Yüce, ..vb) ve oyuncuları tanımalarını sağlamak. Yönetmen sinemasının atmosferini ve ödüllü oyuncu akranlarının performanslarını analiz etme imkanı tanımak.

6) Animasyon, Green Box, Aksiyon:

İçerik : Yeşil perde önünde çekim deneyimi, aksiyon sahnesi deneyimi, animasyon gibi dijital süreçlerin yapımında oyuncunun rolünü öğrenme.

Amaç : Değişen, dönüşen ve hızla ilerleyen teknolojiyle birlikte oyunculuk için yeni alanlar ve yeni yöntemler doğmuştur. Bu dersin amacı bomboş bir stüdyoda arkada yeşil perde ile tamamen hayali dekor, aksesuar ve partner olmadan oyunculuk deneyimini gerçekleştirmektir.

8.2.3 Sinema oyunculuğu yüksek lisans programı

Bu model önerisi hazırlık senesi dahil üç yıllık yoğun bir yüksek lisans programı olarak tasarlandı. Ders sayıları ve içerikleri Yüksek Öğretim Kurumu kurallarına göre belirlendi. Öğrenciler, hazırlık senesinde toplam 4 ders, birinci yıl toplam 8 dersten sorumlular. Son yıl ise mezuniyet projesi olarak iki kısa film çekimi şeklinde tasarlandı. Öğrencilerin son yıl filmlerin birinde oyuncu, diğerinde yönetmen olarak görev almaları planlandı. Programın tezli yüksek lisans prograı olarak tasarlanması halinde, öğrenciler çektikleri filmlerle ilgili bir yüksek lisans tezi de hazırlayacaklar.

Programa Öğrenci Alımı Önerisi: Genellikle güzel sanatlar fakülteleri ve konservatuarlar yüksek lisans programlarına yabancı dil (YDS gibi) ve Akademik Personel ve Lisansüstü Eğitimi Giriş Sınavı (ALES) yeterlilik puanlarının yanı sıra yetenek sınavı ile oyuncu alınmaktadır. (Yetenek sınavı ile öğrenci alan bölümlerin yüksek lisans programlarında bölüm isterse ALES ve Dil puanı istemeyebiliyor.) Bu model önerisinde öğrenci alımında yetenek sınavı olmaması yönündedir. Çünkü kamera önünde istenilen başarıyı tutturmak teknik bilgi ve bolca deneyimden geçer. Bu programın amacı da oyunculara veya oyuncu adaylarına bunu verebilmektir. Dolayısıyla bir yetenek ölçümlemesi bu modelde söz konusu olamaz. Bu modelde öğrenci alımı için

bir bilim sınavı da önerilmemektedir. Çünkü program boyunca sanat, edebiyat, psikoloji, toplumsal farkındalık gibi bir çok alanda öğrencilere yeni vizyonlar açılması amaçlanmaktadır. Öğrenci alımında eğitmenlerin mülakat sınavı yaparak değerlendirmeleri daha makul gözükmektedir.

Süre: 3 yıl, 6 dönem

Hazırlık Senesi Dersler:

- Temel Oyunculuk (oyunculuk bölümünden mezun olmayanlar için zorunlu)
- Sektöre Hazırlık ve Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri
- Kültür Tarihi
- Toplumsal Cinsiyet ve İnsan Hakları

1. Yıl 1. Dönem Dersler:

- Araştırma Yöntemleri
- Uygulamalı Film Yapımı I
- Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk I
- Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizi

1. Yıl 2. Dönem Dersler:

- Seminer Dersi
- Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk II
- Uygulamalı Film Yapımı II
- Türkiye-Dünya Sineması ve Performans Analizi (seçmeli)
- Animasyon, Green Box, Aksiyon (seçmeli)

2. Yıl:

Öğrenciler, mezuniyet projesi olarak 2 kısa film yapımından ve film yapım süreçlerinin metinlerini hazırlamaktan sorumlular. Filmlerden birinde oyuncu birinde yönetmen olarak görev alacaklar. Yönetmen olarak görev almalarının nedeni, çalışmada daha önce

de bahsedildiği üzere yönetmenin çekim öncesi ve sırasında yaşadığı süreci, bakış açısını algılayabilmek Dolayısıyla yönetmen ile empati kurabilmektir. Programın tezli açılması halinde, öğrenciler çalışmalarıyla ilgili bir tez hazırlamakla yükümlü olacaklardır.

Derslerin açıklamaları:

Temel Oyunculuk: Temel oyunculuk dersi, oyunculuk bölümünden gelmeyenler için zorunludur. Önde gelen düşünürlerin ve eğitmenlerin temel oyunculuk üzerine düşünceleri, yöntemleri incelenir. Temel oyunculuk egzersizleri ile pratik oyunculuk çalışmaları yapılır.

Kültür tarihi: Bu ders ile Sanat Tarihi, Psikoloji, Sosyoloji, Dünya Siyasal Tarihi, Edebiyat, Felsefe, Antropoloji gibi dersler ile oyuncu adayının sektöre girdiğinde belli bir entellektüel düzeyde olması hedeflenmektedir. Senaryoları değerlendirirken, karakteri yaratırken, bir projenin oluşum sürecinde yer alırken, sette çalışırken, toplumsal olayları kamuoyu önünde değerlendirirken bir vizyon oluşturmalarını sağlayacaktır.

Özdemir Nutku, oyuncu bir sanatçı olduğunu, onun için de olağan insandan kültürlü ve duyarlı olduğunu ve yaratısını ancak kültürü ve duyarlılığı ile geliştirebileceğini belirtmiştir. (Nutku, 2004)

Toplumsal Cinsiyet ve İnsan Hakları: Oyuncunun senaryoyu değerlendirirken ve rolünü inşa ederken toplumsal kodları psikolojik ve sosyolojik olarak çözümleyebilmesi çok önemlidir. Bu açıdan toplumsal cinsiyet ve insan hakları konularını çalışmak hem oyuncu olarak hem de sanatçı olarak çok kıymetlidir.

Araştırma Yöntemleri ve Seminer: Bu iki ders Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK)'nun zorunlu dersleridir. Dersler boyunca makale ve tez yazımı için araştırma yöntemleri ve yazım süreçleri üzerine çalışılır.

Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk: Öğrenciler iki dönem boyunca kamera önünde performans sergilerler ve kendilerini izlerler. Bu dersle hedeflenen yüz kaslarını tanımaları, kontrol altına almaları, seyredilme bilincinin yok olması ve sektöre girmeden bolca deneyim elde etmeleridir. İki dönem boyunca iki farklı yönetmen ile çalışmaları önerilir.

Uygulamalı Film Yapımı: Bu ders iki dönemden oluşur. Birinci dönem senaryo Yazımı, teknik ekibi Kurma ve ön hazırlık ile geçer. İkinci dönem ise çekim, kurgu, post, festival başvuru ve satış süreçleri çalışılır. Oyuncu adaylarının film yapım bileşenleri (kamera, lens, yakın- uzak plan, ışık, ses, kurgu, oyuncu yönetimi, sanat) alanında bilgi edinmeleri amaçlanır. Bir film yapım sürecine tanıklık etmeleri için gruplar halinde kısa filmler çekerler. İki dönem boyunca teorik ve pratik uygulama iç içe devam eder.

Sektöre Hazırlık ve Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri: Dersin içeriği: Cv ve Demo Reel Hazırlama; Doğru Fotoğraf Çekimi; Audition/ Self Audition Teknikleri; Ajans/ Menajer İletişimi; Sektörden Konuklar; Set Adabı; Set Ziyareti; Kariyer planlama, Global Oyunculuk, Sektörde Etik Duruş ve Disiplin, Yaratıcı- Yapımcı Oyuncu. Oyuncu adaylarının sinema, televizyon ve digital projelerde yer alabilmeleri için cv, demo reel ve fotoğraftan oluşan dosyalarını hazırlamaları hedeflenir. Dersler boyunca uygulamalı olarak self audition tekniklerini öğrenir, bir yandan da self audition ve kısa film sahnelerinden kendi demo reel'larını hazırlarlar. Set kurallarını teorik olarak çalıştıktan sonra set ziyaretleri ile pekiştirirler. Popüler kültür ve ana akım medya tek tip bir oyunculuk modeli sunarken, oyuncu adaylarının vizyonunu genişletme ve aslında disiplinlerarası bir sanatçı olabileceklerini, yaratıcı süreçlerde yer alabilecekleri alanları onlara tanıtma amaçlanır. Yaratıcı oyuncu olarak kendi projelerinin aynı zamanda yapımcısı olmayı öğrenmeleri. Ayrıca oyuncu ve sanatçı olarak yurt dışında iş yapabilmek, global bir oyuncu olabilmek için yapılması gerekenleri öğrenmeleri sağlanır. Çalışılacak ek konular: Türkiye'de ve dünyadaki Oyuncular Sendikası, yasal haklar, hukuki süreçler, muhasebe konuları, sınır ihlalleri, taciz, mahremiyet yönetimi.

Türkiye- Dünya Sinemasından Performans Analizleri: Bir önceki eğitim modeli önerisinde de bahsedildiği üzere bu derste oyuncu adaylarının Türkiye ve dünya sinemasından seçkin örnekler izlemesi ve oyunculuk performanslarını değerlendirmeleri amaçlanır. Öğrencilerin okuldan mezun olduğunda çalışma ihtimalinin olduğu Türkiye'deki yönetmenleri ve oyuncuları tanımaları sağlanır. Yönetmen sinemasının atmosferini ve ödüllü oyuncu akranlarının performanslarını analiz etme imkanı tanınır. Filmler değerlendirilirken filmin hikayesi ve karakterin yapıları baz alınarak tarih, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe gibi alanlarda temel bilgiler aktarılarak tartışılacaktır.

Animasyon, Green Box, Aksiyon: Teknolojinin gelişimiyle sinemada yönetmenlerin hikaye anlatmak için eline yeni olanaklar geçti. Bir oyuncunun beden hareketlerinin ve/veya yüz ifadelerinin ve/veya ses özelliklerinin taranması ve yakalanmasını sağlayan Hareket Yakalama teknolojisi ile bir canlandırma sanatçısının ya da görsel efekt sanatçısının hayal gücünün ürünü olan dijital canlandırma birleşerek yeni anlatım dilleri ortaya çıktı.

The Wall Street Gazetesi, Haziran 2015'te, filmlerin %95'inin bilgisayar temelli görsel (Computer Generated İmage - CGI) içerdiğini, ki bunun da tamamen canlı aksiyon olan filmlerin yok olması anlamına geldiğini yazmıştır. CGI'nın kullanımı yalnızca aksiyon ve bilimkurgu filmlerinde değil, diğer türlerde de öncesinde olduğundan çok daha yaygındır (Rozenn Bouville, 2016. Aktaran: Vujoshevikj, yayınlanmamış doktora tezi, s.16)

Dolayısıyla bu derste oyuncu adaylarının bu teknolojilere aşina olmaları ve deneyim sahibi olmaları amaçlanmaktadır.

9. SONUÇ VE ÖNERİLER

Oyunculuk başlı başına bir sanat disiplini, bir meslek olarak algılanmadan çok önce, insanlık tarihi boyunca karşımıza, dans, oyun, taklit, ritüel, maske ve hikaye anlatıcılığı biçiminde çıkar. Tarım öncesi toplumda doğayla uyumlu yaşayan insanlar iç güdüsel olarak dans edip oyun oynuyorlardı. Belki de ayın döngüsünü birbirlerine dans ederek anlatıyorlardı. Özellikle oyun insanlar var olduğundan beri en temel güdülerimizden biri olmuştur. Tarih boyunca insanların birbirlerini, hayvanları, doğayı taklit ettiğini görüyoruz. Hikaye anlatıcısı, yazılı hayattan önce belki de kabilenin en değerli varlığıydı. Maske ise, Antik Yunan tiyatrosunda doğa üstü bir görünüş elde etmek için kullanılıyordu.

Özdemir Nutku, oyunculuk sanatının doğuşundan önce, oyunculuğun geçtiği üç aşamayı içgüdüsel oyuncu, rahip oyuncu (büyücü, şaman, rahip) ve ozan oyuncu olarak tanımlar. İçgüdüsel oyuncuyu, bir tiyatro metni ya da oyunculuk eğitimi olmadan var olan ham oyunculuk olarak tarif eder. Rahip oyuncu, törenlerde, ritüellerde bu işi görev olarak yapan rahiplerdir. Ozan oyuncu ise bestelediği ve metnini yazdığı dithrambos'ları hareket ve konuşmayla oynamaya başlamıştır. Ancak bu ritüellerdeki metinler henüz bilinen anlamda oyun değildir, yani oyuncular için yazılmamıştır. (Nutku, 2000)

İÖ. 534'te aynı zamanda oyun yazarı olan Thespis, korodan ayrılarak yüzünde makyajla aniden trajik bir karakteri canlandıran monoloğunu oynamaya başladığı varsayılır. İşte bu andan itibaren, koronun içinden bir oyuncunun öne çıkmasıyla artık oyunculuk ayrı bir kavram olarak algılanmaya başlanmıştır.

Antik Yunan'da büyük ve iyi tasarlanmış tiyatrolarda amaç, seyirciyi doğa ile bütünleşmiş hissettirmek ve katarsis'e ulaştırmaktır. Festivallerde gerçekleştirilen dini ritüeller önemli bir yere sahiptir. Antik Roma'da ise oyunculuk pek değer verilmeyen bir uğraş olarak kabul edilmiş, oyuncular köleler arasından seçilmiştir. Ortaçağ'ı oyunculuk sanatı açısından sessizlik dönemi olarak nitelendirebiliriz. Düşünme, üretme, yaratma yasaklanmıştır. Kilise tiyatroya karşıdır. Bu dönemde sadece gezgin tiyatrocular, kilisenin ve yerel otoritelerin ağır baskısına rağmen, sürekli dolaşarak tiyatro yapmayı

sürdürmüşlerdir. Rönesans'la birlikte ise tiyatro ve oyunculuk sanatı yükselişe geçmiştir. Rönesans döneminde bazı rollerin gerçekçi olarak oynandığı bazı rollerde ise biçimselliğin ağır bastığı görülür, genel olarak oyunculuk etkili ve gösterişlidir. Rönesans'la birlikte oyunculuğun tekrar ciddi meslek olarak algılanmaya başladığını söyleyebiliriz. Ancak hala tiyatronun eğitici işlevi ön plandadır. Gerçekçilik akımının yaygınlaşmasıyla bu durum değişmeye başlar.

"Gerçekçilik akımı ilk kez 1850'lerde, natüralizm ise 1870'lerde tanınmıştır. Gerçekçilerin ve natüralistlerin görüşleri bilimsel bakış açısı üzerine kuruludur: İnsan davranışını doğal neden- sonuç ilişkisi içinde anlamaları gerekir." (Ball ve Brockett, 2015, s.147)

Zor'a göre, bu çağın tiyatro kuramcıları, oyunculuğun doğal olması gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Oyuncunun, sahnede ortaya koyduğu her şeyde doğal olması, oynadığı rolü kendi duyarlılığı ve deneyimiyle tekrar tekrar gözden geçirerek yorumlaması, çok çalışması, eğitime ve iyi hazırlanmaya önem göstermesi gereklidir. (Zor, 2019)

Realizm ile beraber sahnede gösterilen oyunların gerçekleri yansıtması gerektiği anlayışı öne çıkmıştır. Bu nedenle de o dönemin abartılı ve taklitten ibaret olan oyunculuk anlayışı, yerini gerçekçi oyunculuk anlayışına bırakmaya başlamıştır. Bu konuda ilk düşünceleri, çok daha önce 18.yüzyılda Denis Diderot 'Oyunculuk Üzerine Düşünceler' adlı kitabında sarf eder. Diderot oyunculuk sanatında akıl ve duygunun dengelenmesi üzerine vurgu yapar, hatta aklın belki de duyumsamadan daha önemli olduğunu söyler. Diderot, oyunculuğu bağımsız bir sanat disiplini sayan ilk düşünür olarak kabul edilmektedir.

Daha önce söz edildiği gibi, gerçekçi oyunculuk anlayışı çerçevesinde, oyunculuk sanatı ile ilgili ilk kuramsal çalışmayı Konstantin Stanislavski yapmışıtr. Stanislavski'nin kuramsal çalışması daha sonra Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner gibi isimleri etkilemiş ve sinema oyunculuğunu da belirleyen farklı oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sistem adı verilen teknik, Stanislavski tarafından sistemleştirilmiş özdeşleşmeye dayalı oyunculuk yöntemidir. Psikolojik gerçekçi oyunculuk sanatının baş kuramcısı olan Stanislavski, özdeşleşmeyi oyunculuğun temeline koymuş, oyuncudan her şeyden önce gerçeği göstermesini istemiştir.

Sistem, daha sonra Amerika'da Stanislavski'nin öğrencileri tarafından dönüştürülerek 'Metot Oyunculuğu' adını almış ve bugüne kadar tüm dünyadaki oyuncuları etkileyen en yaygın ekoldür. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, Strasberg, Actors Studio'yu kurar. Dünyadaki en önemli oyunculuk eğitim kurumu olan Actors Studio, ünlü tiyatro ve sinema oyuncularına Metot Oyunculuğu eğitimi vermiştir. Sistem ve Metot, dışsal kalıplara dayalı, göstermeci oyunculuk biçimlerini reddeder ve oyuncunun sahne üstündeki tüm davranışlarının sahici olması gerektiğini vurgular. Oyuncunun, duyguları "göstermesi" değil, "hissetmesi" gerekmektedir. Oyuncu sahnede, oynadığı karakterin yaşadıklarını, dışsal bir taklide dayalı değil, sahici deneyimler olarak yaşamalıdır; oyuncunun duyguları, –mış gibi, sahte değil, yapmacık değil, gerçek olmalıdır. Stanislavski'nin özellikle vurguladığı 'gerçek yaşamı gözlemleyebilmek, gerçekçi davranış özellikleri ve yalınlık' sinema oyunculuğunun en temel özellikleri olarak kabul edilir.

Bu noktada Metot Tekniği'ni geliştiren ve Holywood'a yayan eğitmenlerin oyunculuk tekniklerinden kısaca söz edelim: Michael Chekhov, yöntemini temel olarak 'imgeleme' oturtmuştur. Tekniğinde beden ve hareket çok önemlidir. Sonia Moore'a göre ise oyuncunun sorumluluğu sadece amaca yönelik basit, kesin bir fiziksel eylem gerçekleştirmektir. Lee Strasberg'in oyunculuk tekniğinde, oyuncular karakterlerinin duygusal dünyasını daha derinden anlamaya ve bu dünyayla daha derin bağlantılar kurmaya çalışır. Bu metot ile oyuncu, izleyicide gerçek yaşamdan duygular ve tepkiler uyandırır. Stella Adler, kendi yaratmış olduğu oyunculuk metodunu 'oynamak' değil; 'oynamamak' üzerine kurmuştur. Adler'in tekniğinin temelinde tepki vermek ve hayali atmosfer içinde gerçeği yakalamak vardır. Sanford Meisner, oyuncuların "sanatçı" ya da "oyuncu" gibi değil de halktan ve gündelik insanlar gibi performans göstermelerini istemiştir. Yine tekniğin özünü oluşturan öğelerden biri 'verili koşullar içinde gerçekten yaşamak'tır. Eric Morris metodu rol yapmamak üzerine kuruldur. Rol yapmak yerine 'olmayı' öğreten bu metodda oyuncuya oynadığı role, gerçek hayatta kendini en yakın hissettiği zamanları tespit etmesi öğretilir.

Sinemanın doğuşu ile yukarıda sözü edilen eğitmenlerin yöntemleri kamera önü oyunculukta kullanılmaya başlanmıştır. 19. yy'ın sonunda sinemanın ilk doğduğu yıllarda kısa belgesel tür filmler çekiliyor, tiyatro oyunları filme alınıyor ya da yazarın tiyatro için yazdığı metin biraz değiştirilerek senaryolaştırılıyordu. Dolayısıyla oyuncular tiyatro

sahnesinde oynadıkları biçimde oynuyorlardı. Sesli filme geçiş ile birlikte ilk başta oyunculuk kısıtlanmış, özellikle sabit ses alma teknolojisi, esnek olmayan mizansenler, gerçek olmayan oyunculuk performansları görülmüştür. Oyunculuğun gelişimi, tamamen çekim sürecindeki teknolojik şartlara bağlı olarak değişti denilebilir. Yaşanan üç büyük değişim oyunculuk alanına yeni boyutlar kazandırdı. Birincisi ses alma teknolojisinin gelişmesiydi. Göğüse takılan hassas mikrofonlar sayesinde oyuncu artık daha özgürdü, ayrıca ses kullanımı konusunda da yeni bir boyut açılmış oldu. Mikrofonların ses alma kalitesi yüksek olduğu için düşük bir seviye kullanma zorunluluğu daha natüralist bir oyunculuk anlayışını getirdi. Bir yutkunma veya iç çekme mizanseni ile artık oyuncu vermek istediği duyguyu iletebiliyordu. İkinci en önemli değişim yakın planın keşfi ile oldu. Yakın plan ile oyuncunun kadrajdan çıkmamak için hareketlerini küçültmesi ve kadrajda görünen enstrümanları ile duyguyu vermesi gerekliliği doğdu. Yakın plan ile oyuncu yaptığı hareketleri küçültmek, yavaşlatmak ve sahnenin enerjisini sadece kadrajda görünen enstrümanına yüklemek zorunda kaldı. Üçüncü değişim stüdyolardan gerçek mekanlara geçişle gerçekleşti. Gerçek mekandaki oyunculuk performansı, stüdyodakinden çok daha natüral gözüküyordu. Dolayısıyla sinema teknolojisinin gelişmesi ile birlikte yönetmenin çekim, kadraj ve lens tercihleri, oyuncunun jest ve mimiklerinde yeni yöntemler geliştirmesine neden olmuştur.

Genel olarak baktığımızda, tiyatro ve sinemanın en belirgin farkı, tiyatronun söze, sinemanın görüntüye dayalı olmasıdır. Tiyatro ve sinema anlatımı arasındaki farkların oyunculuk alanındaki en önemli göstergesi ise oyuncu performansının tiyatroda doğrudan, bütünsel ve kesintisiz; sinemada ise dolaylı, parçalı ve kesintili bir süreç içinde gerçekleşmesidir. Oyuncu, tiyatroda stardır. Sinemada ise kamera ekibi, sanat ekibi, reji ekibi gibi yönetmenin hayalini gerçekleştirmek için çok önemli unsurlardan biridir. Oyuncu bir tiyatro oyununa hazırlanırken yönetmenle ve partnerleriyle uzun ve doyurucu bir prova süreci geçirirken kamera önünde ise bu projeye ve yönetmenin tercihine göre değişir ama en iyi durumda bile tiyatroya kıyasla çok daha kısadır. Sinemada prodüksiyon masrafları gereği sahneler karışık sırayla çekilir. Oyuncu, senaryonun sonundan, başından veya ortasından bir sahneyi arka arkaya aynı gün oynayabilir, teknik meselelerle sürekli kesilen bir sahne yönetmenin tercihine göre farklı açılardan defalarca çekilebilir. Bu koşullar altında oyuncu, performansının duygu ve fiziki devamlılığını, bölünen enerjisini ve konsantrasyonunu kontrol altında tutmakla yükümlüdür. Yine sahnede mizansen

kurma konusunda nispeten özgür olan oyuncu, sette bir takım teknik zorunluluklardan dolayı kısıtlanır. Yakın planda minimal hareket etme zorunluluğu, göğsüne takılmış olan mikrofon yüzünden kolyesiyle oynayamama, yine mikrofonun ses alma konusundaki yüksek kalitesi sebebiyle düşük bir volüm kullanma mecburiyeti gibi.

Bunlar ve çalışmanın ilgili bölümünde bahsedilen bir çok ayrımdan dolayı kamera önü oyunculuğuna dair farklı bir tekniğin olduğu ve oyuncu adaylarına temel eğitim aşamasında verilmesi gerekliliği açıktır. Yakın plan, devamlılık, konsantrasyon yönetimi, parçalı oyun, partnersiz oyun gibi performans odaklı konular dışında set işleyişi (teknik bilgi ve terminoloji) ve kariyer sürecine dair (menajer iletişimi, audition/self audition teknikleri..vb) de pek çok şey oyuncu adaylarının eğitim sürecinde öğrenmesi ve deneyimlemesi gereken konulardır.

Bu çalışma sürecinde araştırmaya katkı sunması açısından 100 profesyonel oyuncu ile yapılan anket çalışmasına katılan oyuncuların neredeyse hepsi ilk kamera önü oyunculuk deneyimlerinde zorluk yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bu zorluklar, ses-beden kullanımı, göz kırpması, yakın plan, verilmek istenen duyguların verilememesi olarak özetlenebilir. Oyuncuların çoğunluğu geçimlerini oyunculuktan sağlayamadıklarını belirtmişlerdir. Kamera ve sahne oyunculuğu arasında bir fark var mı sorusuna katılımcıların yüzde 95'i kamera önü ve sahne oyunculuğunu arasında fark olduğunu belirtmiştir. Farkların belirtildiği cevaplar, kamera önü oyunculuğundaki hazırlık sürecinin kısalığı ve farklılığı, yakın plan, set işleyişi, ses- beden kullanımı, kamera önünde duygu devamlılığını tutmaktaki zorluk, uzun bekleme saatlerinden sonra konsantrasyonu toparlamaktaki zorluk, jest ve mimikleri küçültmek, tekrar çekimlerde oyunun düşmemesi gibi konulardan oluşmaktadır. Oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğuna dair bir ders olmalı mı sorusunda, katılımcıların yüzde 95'i oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğa dair bir ders olması gerektiğini düşünmüştür. Ders içeriklerinin nasıl olması gerektiğine dair cevaplarda ise kamerayla ilgili temel prensipler, kamera açıları ve kuralları, oyuncu adaylarının bol bol çekim yaparak kendilerini izlemeleri, auditiondan, çekime dek ilerleyen süreç defalarca tekrar edilmesi, ses- beden kullanımı, set ortamı, sektör dinamiklerine dair bilgiler, kamera açılarına lenslere göre oyunculuk, sinema genel kültürü, yönetmen oyuncu ilişkisi, yakın çekimlerde oyunculuk, devamlılık, yakın çekimlerde partnersiz oyunculuk, setteki kaotik ortam, dikkat dağınıklığının üstesinden

gelebilmek, yönetmenle iletişim, tekrar sıklığında yapılması gerekenler, yakın planlarda mimik jest azaltma gibi konular öne çıkmıştır.

Dünyadaki oyunculuk okulları incelediğinde kamera önü oyunculuk ve sektörel bilgi deslerinin gittikçe yaygınlaştığını görmekteyiz. Türkiye'deki 33 oyunculuk bölümü olan üniversiteler incelendiğinde 14 programda kamera önü oyunculuğuna dair ders olduğu tespit edilmiştir. Ancak 12 bölümde dersler seçmeli ders kapsamındadır.

Bu çalışma sonucunda, kamera önü ve sahne oyunculuğu arasındaki farklar, anket çalışması, yönetmenlerin biyografileri, örnek okul taramaları ve sektördeki eğitmenlerin deneyimleri ışığında üç farklı eğitim modeli önerisi ortaya çıkmıştır: Bir dönem yani 14 haftalık bir ders programı oluşturmak; Oyunculuk eğitimi veren lisans programlarına dersler eklenmesi; Bir yüksek lisans programı oluşturmak. Bu üç öneride de ortak olan kilit noktalar, oyuncu adaylarının kamera ile bolca deneme yapması ve sektörü tanıması yönünde olmuştur.

Birinci öneri, bir dönem okutulacak olan ''Kamera Önü Oyunculuk'' dersinde, 14 haftalık bir ders programında 5 hafta çekimlere ayrılmıştır.

İkinci öneri olan dört yıllık lisans programlarına son iki senesine dersler eklenmesi önerisi tasarlanmıştır. Ders isimleri: Film Yapımı, Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk, Sektöre Hazırlık, Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri, Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizleri ve Animasyon, Green Box, Aksiyon.

Üçüncü öneri, üç yıllık bir yüksek lisans programı olarak tasarlandı. Bu model önerisi, hazırlık senesinde 4 ders, birinci yıl 8 ders ve son yıl 2 kısa film çekimi şeklinde tasarlandı. Öğrenciler son yıl filmlerin birinde oyuncu olarak, diğerinde yönetmen olarak görev alacak.

Hazırlık senesindeki dersler: Temel Oyunculuk; Sektöre Hazırlık ve Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri; Kültür Tarihi; Toplumsal Cinsiyet ve İnsan Hakları. Birinci yıl dersleri ise şöyle: Araştırma Yöntemleri; Uygulamalı Film Yapımı; Uygulamalı Kamera Önü Oyunculuk; Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizleri; Seminer Dersi; Animasyon, Green Box, Aksiyon.

Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) müfredatı gereği bu derslerin bir kısmı zorunlu, bir kısmı seçmeli olarak tasarlandı. Bazı ders içerikleri de önerilen derslerin ders içeriklerine eklendi. (Örneğin, psikoloji, sosyoloji, tarih gibi dersler yüksek lisans programında açılamadığı için, Türkiye ve Dünya Sinemasından Performans Analizleri dersinde filmler ve oyunculuklar bazında ele alınacak)

Son yıl öğrenciler bölümden mezun olmak için iki kısa film yapımından sorumlu tutulacaklar. Filmlerden birinde oyuncu birinde yönetmen olarak görev alacaklar.

Bu üç öneride de en önemli amaçlar, oyuncu adaylarının kamera ile çekim deneyimi edinmeleri ve sektörü tanımaları yönünde şekillenmiştir. "Sürdürülebilir Oyunculuk Kariyeri" dersi de özellikle vurgulanan bir ders olmuştur. Anket sonuçlarından da görebileceğimiz üzere profesyonel oyuncular kariyerlerini sürdürürken mental ve maddi sıkıntılar yaşamaktadırlar. Günümüzde popüler kültür ve ana akım medya tek tip bir oyunculuk modeli sunarken, oyuncu adaylarının vizyonunu genişletme ve aslında disiplinlerarası bir sanatçı olabileceklerini ve yaratıcı süreçlerde yer alabilecekleri alanları onlara tanıtma amaçlanmaktadır. Genellikle sektörde oyunculuk pasif bir meslek olarak algılanır ve oyuncu, içindeki cevherin birileri tarafından keşfedileceğini düşünerek beklemede kalır. Bu dersler ile oyuncu adayının vizyonunu genişletip yaratıcı sürecin içinde yer almaları sağlanır. Bu sayede de sürdürülebilir bir oyunculuk kariyeri inşa etmeleri sağlanır.

Bu eğitim modeli önerileri ile, çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsedildiği üzere disiplinler arası, entellektüel ve toplumsal gelişmelere hakim bir sanatçı yetiştirmek hedeflenmiştir.

Aslında eğitim hayatı boyunca birlikte çalışmaları gerekirken, Türkiye'de oyunculuk okullarından bir kısmında öğrenciler mezun olurken oyuncu adayları kamera ile temas etmemiş; sinema bölümlerindeki yönetmen adayları da mezun olduklarında profesyonel oyuncularla temas etmemiş oluyorlar. Oyuncu adaylarının yüz kaslarını tanıma, kontrol etme, çekim planlarına göre hareket esnekliğini öğrenme, yakın planda duygusunun göze yükleyebilme gibi konuları çalışmış olması gerekiyor. Yönetmen adayları da oyuncu yönetimini öğrenememiş olarak mezun oluyorlar.

Oyuncular, günümüze gelene kadar farklı dönemlerde ekonomik ve toplumsal değişimlerden etkilenip değişip dönüşmüştür. Ayrıca oyuncu performans sergilediği mekana göre de farklı dönemlerde, farklı oyunculuk üslupları kullanarak, kendi bedenini, yüzünü ve sesini farklı şekilde kullanmıştır. Başka bir deyişle, oyuncunun vurgu yaptığı enstrümanları sürekli değişmiştir. Bugün bir sinema oyuncusu sette sahneyi oynarken sadece bir yutkunmanın beyaz perdede ne kadar etkileyici duracağını çok iyi biliyor. Her dönemde farklı oyunculuk uslüpları ve oyuncunun vurgu yaptığı farklı enstrümanlar olduğunu görüyoruz. Örneğin sahnede oyuncu için esnek bir beden ve güçlü bir ses daha önemliyken, kamera için yüz kaslarını kontrol etme ve duyguları gözlerle ifade etmenin daha çok öne çıktığını görüyoruz. Bu tezin ana konusunu oluşturan kamera önü oyunculukta da sinemanın doğuşuyla oyunculuk için yeni bir alan açılmış, sinema teknolojisinin değişimine paralel oyunculuk biçimleri değişmiştir. Bu değişimler ışığında düşünürler ve eğitmenler bu yeni alan için pratik ve kavramsal yeni çalışmalar geliştirmiştir.

Sahne ve kamera önü oyunculuğu birbirinden ayrı meslekler değildir. Medyuma göre teknik değiştirmiştir. Sinema teknolojisi ile birlikte oyunculuk performansının kayda alınma süreci ve tekniği, oyunculuk biçimine ve hazırlık sürecine yeni bir boyut getirmiştir. Dolayısıyla, sinemada oyuncunun, çekim sürecinde tüm oyunculuğu, kamera ve mikrofona göre geliştiği, dönüştüğü söylenebilir. Oyuncu adayı temel oyunculuk eğitimi aldığı süreçte kamera ile ne kadar çok temas ederse, ne kadar çok deneyim kazanırsa ve sektör bileşenlerini ne kadar iyi tanırsa kariyerinde o kadar başarılı olacaktır. Yaratıcı bir oyuncu olarak sürdürülebilir ve sağlıklı bir kariyer inşa etmesi mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Adler, S. (2007). *Aktörlük Sanatı*. N. Uğur. Özüaydın. (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak.* İstanbul: Bağlam.

Akdeniz Üniversitesi web sitesi (2022), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/tr/sahne_sanatlari-4920 adresinden alınmıştır.

Akpınar, E. (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması.* İstanbul: Agora.

Altınay, D. (2004). *Sahnede Yaratıcılık Playback Tiyatrosu*. İstanbul: Aura.

Altun, H. (2019). Bir montaj ve düzenleme pratiği olarak oyuncu dramaturjisi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi,* 28, 23 Kasım 2022'de https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/858652 adresinden indirildi.

Anadolu Üniversitesi web sitesi (2021), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://konservatuvar.anadolu.edu.tr adresinden alınmıştır.

And, M. (1974). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: İş Bankası Kültür.

Andrew, J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları.* Zahit Atam. (Çev.). İstanbul. Doruk.

Ankara Üniversitesi, Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de http://www.dtcf.ankara.edu.tr/ogrenci-isleri/akademik-birimler/tiyatro-bolumu-2/ adresinden alınmıştır.

Archaeologs web sitesi, Dithyrambos kavramı, 15 Aralık 2022'de https://www.archaeologs.com/w/dithyramb/tr bu adresten alınmıştır.

Arık, M. C. (2020). Sinemanın özüne bir yolculuk: "saf sinema" olgusunu tartışmak ve bir örnek olarak yol kenarı filmi. *SineFilozofi Dergisi* (Özel Sayı), 509-531. 28 Aralık 2022'de https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1125332 adresinden indirildi.

Arıkan, Y. (2007). *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi.* İstanbul: Pozitif.

Aristoteles. (2011). *Poetika. İsmail Tunalı.* (Çev.). İstanbul. Remzi.

Aslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair.* İstanbul: Agora.

Atatürk Üniversitesi web sitesi, Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://birimler.atauni.edu.tr/sahne-sanatlari-bolumu/ adresinden alınmıştır.

Aurelius, M. (2004). *Düşünceler*. Şadan Karadeniz. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Barba, E. ve Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. Ayşın Candan. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Benjamin, W. (2000). *Brecht'i Anlamak.* Haluk Barışcan, Güven Işısağ. (Çev.). İstanbul: Metis.

Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.

Berktay, A. (1997). *Tiyatro - Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: MitosBoyut.

Betton, G., *Sinema Tarihi*. Şirin Tekeli. (Çev.). İstanbul: İletişim.

Beyazperde web sitesi, Fleabag dizi bilgisi, 22 Kasım 2022'de https://www.beyazperde.com/diziler/dizi-20611/#:~:text=Fleabag%2C%20Londra'da%20tek%20ba%C5%9F%C4%B1na,ya%C5%9Fad%C4%B1%C4%9F%C4%B1%20g%C3%BCndelik%20olaylar%20ele%20al%C4%B1n%C4%B1yor adresinden alınmıştır.

Beykent Üniversitesi web sitesi (2022), Oyunculuk bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.beykent.edu.tr/aday/bolumler-programlar/lisans/guzel-sanatlar-fakultesi/oyunculuk adresinden alınmıştır.

Bianet web sitesi, Yeni sinema hareketi haber içeriği, 23 kasım 2022'de https://m.bianet.org/bianet/kultur/121036-yonetmenler-ve-yapimcilardan-yeni-sinemahareketi adresinden alınmıştır.

Bilgi Üniversitesi web sitesi (2018), Sahne ve gösteri sanatları müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.bilgi.edu.tr/tr/akademik/iletisim-fakultesi/sanat-ve-kultur-yonetimi/sahne-ve-gosteri-sanatlari-yonetimi/ adresinden alınmıştır.

Bilkent Üniversitesi web sitesi, Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de http://web3.bilkent.edu.tr/theatre/ adresinden alınmıştır.

Biyografya web sitesi (2016), Faruk Kenç biyografi, 29 Kasım 2022'de https://www.biyografya.com/biyografi/4201 adresinden alınmıştır.

Bogart, A., Landau, T. (2009). *Viewpoints Kitabı*. Fatih Gençkal. (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut.

Bonitzer, P. (1995). Bakış ve Ses. İzzet Yaşar (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Brecht, B. (1977). *Sinema Yazıları.* Bertan Onaran, Yurdanur Salman. (Çev.). İstanbul. Görsel.

Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro.* Kamuran Şipal. (Çev.). İstanbul: Cem.

Brockett, O. G. ve Ball, R. J. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. Mahinur Akşehir. (Çev.). İzmir: Kara Kalem.

Bursa Uludağ Üniversitesi (2019), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://uludag.edu.tr/gsf/default/konu/5314 adresinden alınmıştır.

Büyükdüvenci, S., Öztürk, S. R.. (Der. ve Çev.) (2014). *Postmodernizm ve Sinema.* Ankara: Dipnot.

Cemal, A. (2015). *Sanat Üzerine Denemeler.* İstanbul: Can.

Çağlayan, E. (2021). Suratına (in-yer-face) tiyatro'da bir iletişim şekli: gölge ve katarsis. *Aydın Sanat, 7*(13), 28 Kasım 2022'de https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1471370 adresinden indirildi.

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi web sitesi (2015), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://gsf.comu.edu.tr adresinden alınmıştır.

Çukurova Üniversitesi web sitesi (2021), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://devletkonservatuvari.cu.edu.tr/cu/bolumler/sahne-sanatlari-bolumu adresinden alınmıştır.

Derman, D. *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu.* Ankara: Değişim.

DesignHouseİstanbul web sitesi, Avrupa'nın en iyi sinema okulları, 14 Aralık 2022'de https://designhouseist.com/avrupanin-en-iyi-sinema-okullari-hangileridir/ adresinden alınmıştır.

Diderot. (2000). *Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler.* Sabri Esat Siyavuşgil. (Çev.). Cumhuriyet.

Dilekli, B. (2020), Meisner ve Adler'in Oyuncunun Sahne Üzerindeki Gerçeklik Algısına Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi, *Konservatoryum,* 11, 23 Kasım 2022'de https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1136764 adresinden indirildi.

Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (1984). *Sinemada Oyunculuk*. Levent Cinemre (Çev.). İstanbul: Afa.

Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2011). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu.* Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Doruk.

Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2020). *Sinemada Oyunculuk*. İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Doğuş Üniversitesi (2022), Oyunculuk bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.dogus.edu.tr/aday/bolumler-programlar/lisans/sanat-ve-tasarim-fakultesi/oyunculuk adresinden alınmıştır.

Dokuz Eylül Üniversitesi web sitesi (2015), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de

https://gsf.deu.edu.tr/tr/sahne-sanatlari/oyunculuk-anasanat-dali/ adresinden alınmıştır.

Eichenlaub, H.(1985), *Carlos Saura,* Nilgün Kahraman, Füsun Ant (Çev.), İstanbul. AfaSinema.

Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi.* Nijat Özön. (Çev.). İstanbul: Payel.

Elmas, A. İ. (2015). *Oyuncu Yönetimi Üzerine Yöntem Araştırmaları ve Sinemada Gerçeklik Algısı Oluşumu.* (Yayın no. 393615) [Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

ELT web sitesi (2023), Praq film okulu müfredatı, 4 Aralık 2022'de https://www.elt.com.tr/cekyada-universite/prague-film-school.asp adresinden alınmıştır.

Ergün, S. (Ed.) (2015). *Oyunculuğun Yolculuğu Stanislavski'den Morris'e.* İstanbul: Mitos- Boyut.

Ezoteriker web sitesi (2022), Sinema üniversiteleri, 14 Aralık 2022'de https://ezoteriker.ru/tr/universitety-kinematografii-kinematografii-institut/ adresinden alınmıştır.

Fischer, E. (1993). *Sanatın Gerekliliği.* Cevat Çapan. (Çev.). Ankara: Verso.

Gerçeker, F. (2016). *Film Yapım Sırları.* İstanbul: Lifecycle.

Gerçeker, F. (2018). *Kamera Önü Oyunculuk.* İstanbul: Oğlak.

Gezgin, İ. (2021). *Sanatın Mitolojisi.* İstanbul: Redingot.

GITIS web sitesi (2023), Rus tiyatro sanatları okulu müfredatı, 27 Aralık 2022'de https://www.gitis.net adresinden alınmıştır.

Godard. (1991), *Godard Godard'ı Anlatıyor.* Aykut Derman. (Çev.). İstanbul:Metis.

Gombrich, E. H. (2019). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran- Ömer Erduran. (Çev.). İstanbul: Remzi.

Grazzini, G. (1989). *Fellini Fellini'yi Anlatıyor.* Cüneyt Akalın. (Çev.). İstanbul: Afa.

Hacettepe Üniversitesi web sitesi (2021), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://adk.hacettepe.edu.tr/tr/menu/tiyatro_anasanat_dali-17 adresinden alınmıştır.

Haliç Üniversitesi web sitesi, Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://konservatuvar.halic.edu.tr/tr/bolumler/hakkinda/tiyatro adresinden alınmıştır.

HotcoursesTurkey web sitesi (2022), Sinema ve tiyatro eğitiminde dünyanın önde gelen okulları, 23 Kasım 2022'de https://www.hotcourses-turkey.com/study-abroad-info/applying-to-university/sinema-ve-tiyatro-egitiminde-dunyanin-onde-gelen-okullari/ adresinden alınmıştır.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı.

Hürriyet web sitesi (2011), Zeliha Berksoy röportajı, 14 Aralık 2022'de https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/felsefe-ve-tarih-bilmezseniz-tiyatrocu-degil-komik-olursunuz-17677855 adresinden alınmıştır.

İdiz, İ. (2017). *Sinemada ve Tiyatroda Oyunculuk.* (Yayın no. 493144) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

İpşiroğlu, Z. (2016). *Dünden Bugüne Brecht.* İstanbul. Habitus.

İstanbul Aydın Üniversitesi web sitesi, Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.aydin.edu.tr/tr-tr/akademik/fakulteler/guzelsanatlar/drama/Pages/index.aspx adresinden alınmıştır.

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi web sitesi (2021), Sahne ve gösteri sanatları yönetimi bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://stf.nisantasi.edu.tr/bolum/sahne-ve-gosteri-sanatlari-yonetimi adresinden alınmıştır.

İstanbul Okan Üniversitesi web sitesi (2023), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.okan.edu.tr/konservatuvar/bolum/331/tiyatro/ adresinden alınmıştır.

İstanbul Üniversitesi web sitesi (2023), Oyunculuk bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/tiyatro-anasanat-dali/oyunculuk-sanat-dali adresinden alınmıştır.

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi web sitesi (2018), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.yeniyuzyil.edu.tr/Bolumler/sahnesanatlari.aspx adresinden alınmıştır.

İyikigörmüşüm web sitesi, Dördüncü duvar kavramı, 21 Aralık 2022'de https://iyikigormusum.com/breaking-the-fourth-wall-dorduncu-duvari-yikmak-nedir adresinden alınmıştır.

Kadir Has Üniversitesi web sitesi (2022), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://theatre.khas.edu.tr adresinden alınmıştır.

Kafkas Üniversitesi web sitesi (2022), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.kafkas.edu.tr/gusf adresinden alınmıştır.

Kalkan, K. N. (2020). Sinemada İtalyan yeni gerçekçiliği. *Tarihli Sanat*. 29 kasım 2022'de https://www.tarihlisanat.com/italyan-yeni-gercekciligi-sinemada-akimlar/ adresinden alınmıştır.

Karaboğa, K. (2018). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus.

Kayan, T. (2021). *Türkiye'de Oyunculuk Eğitimi ve Kamera Önü Oyunculuğu.* (Yayın no.672732) [Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Kesting, M. (1985). *Brecht.* Veysel Atayman, Zeynep Özkan (Çev.), İstanbul: Alan.

Kılıç, L. (1995). *Görüntü Estetiği.* İstanbul: İletişim Sanatları.

Kitapyurdu web sitesi (2023), Roland Barthes biyografi, 23 Kasım 2022'de https://www.kitapyurdu.com/yazar/roland-barthes/11600.html adresinden alınmıştır.

Kocaeli Üniversitesi web sitesi (2017), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de http://gsf.kocaeli.edu.tr/sahne-sanatlari.php adresinden alınmıştır.

Köksal, N. Y. (2021). *'Oyuncunun Doğası' Modeline Göre Bir Oyunculuk Çözümlemesi: Robert De Niro Örneği.* (Yayın no.706755) [Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Kutlar, O. (1985). *Sinema Bir Şenliktir.* İstanbul: Dostlar.

Künüçen, H. H. (2006). *Türk Sinemasında Oyunculuk*. (Yayın no. 205567) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Künzel, U. (1986). *Wim Wenders.* Kerem Çalışkan (Çev.), İstanbul: AfaSinema.

Lanzoni, R. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. Ertan Yılmaz.(Çev.). İstanbul: Küre.

Listelist web sitesi (2021), Oyunculuk teknikleri, 19 Kasım 2022'de https://listelist.com/oyunculuk-teknikleri/ adresinden alınmıştır.

Lotman, Y. (1973). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş.* Oğuz Özügül (Çev.), İstanbul: De.

Lumos web sitesi (2021), Yeşil perde nedir?, 23 Kasım 2022'de https://www.lumosajans.com/yesil-perde-greenbox-nedir/ adresinden alınmıştır.

Malatya Turgut Özal Üniversitesi web sitesi (2018), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://mimarlik.ozal.edu.tr/?page_id=8314 adresinden alınmıştır.

Maltepe Üniversitesi web sitesi (2018), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.maltepe.edu.tr/sahnesanatlari/tr/ders-tanimi adresinden alınmıştır.

Mermut, M. B. (2018). *Kamera Önü Oyunculuk Eğitimi ve Yöntem Sorunları.* (Yayın no.505234) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi] https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Mimar Sinan Üniversitesi web sitesi, (2021), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://msgsu.edu.tr/akademik/istanbul-devlet-konservatuvari/bolumler/sahne-sanatlari/ adresinden alınmıştır.

Moore, S. (2016). *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı Stanislavski Sistemi*. Bülent Sezgin, Özgür Çiçek (Çev.). İstanbul: BGST.

Morris, E. (2002). *Fütursuz Oyunculuk Oyunculukta İşçilik Süreci.* İpek Bilgin*.(Çev.).* Ankara: Dost.

Morris, E. ve Hotchkis, J. (2000). *Rol Yapmayın Lütfen Tiyatro ve Sinema Oyunculuğunda Hazırlık*. İpek Bilgin. (Çev.). Ankara: Dost.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi web sitesi (2019), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de http://www.gsf.mu.edu.tr/tr/sahne-sanatlari-324 adresinden alınmıştır.

Nancy, J. (2012). *Filmin Apaçıklığı Abbas Kiyarüstemi*. Tacettin Ertuğrul.(Çev.). İstanbul:Küre.

New York Film Academy web sitesi (2021), New York Film Academy müfredatı, 24 Kasım 2022'de www.newyorkfilmacademy adresinden alınmıştır.

Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1.* İstanbul: MitosBoyut.

Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: MitosBoyut.

Nutku, Ö. (2004). *Yeni Başlayanlar İçin Oyuncunun Çalışması*. İstanbul: Alkım.

Oida, Y. ve Marshall, L. (2018). *Görünmez Oyuncu.* Özlem Turhal de Chiara. (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Onaran, A. (1990). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: AfaSinema.

Onaran, A.(1994), *Sessiz Sinema Tarihi,* Ankara: Kitle.

Ordu Üniversitesi web sitesi, Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://mssf.odu.edu.tr adresinden alınmıştır.

Oruç, K., (2015), *Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu.* İstanbul: Mitos- Boyut.

Ölmez, D. (2012). *Oyuncu İçin Pratik Elkitabı.* İstanbul: Metis.

Önbayrak, N. U. Sanatta gerçeklik içerisinde İtalyan yeni gerçekçiliği. *İletişim*. 28 Kasım 2022'de https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2960 adresinden indirildi.

Özdoğan, B. D., ve Oğuz, A. (haz.) (2008). *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2007.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski sistemi ve metot oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(1). 3 Nisan

2022’de https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118123 adresinden indirildi.

Parkan, M. (1993). *Sinema Estetiği ve Godard*. İzmir: İleri.

Parkan, M. (2020). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul. Hayalperest.

Pudovkin, V. (2014). *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

RADA web sitesi, Royal Academy of Dramatic Art okulu müfredatı, 19 Kasım 2022’de https://www.rada.ac.uk/courses/ba- hons-acting adresinden alınmıştır.

Renoir. (1996). *Sinemacı Renoir Ressam Renoir’i Anlatıyor.* Muzaffer Kuşuloğlu (Çev.) İstanbul: Düşün.

Sarı, Ü. (t.y.). Sinematografi radyo televizyon sinema. *İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları,* İstanbul.

Saydam, B. (2011), *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam,* İstanbul: Küre.

Selçuk Üniversitesi web sitesi, Sahne sanatları müfredatı, 24 Şubat 2023’de https://www.selcuk.edu.tr/Birim/Bolum/dilek_sabanci_devlet_kons-sahne_sanatlari/18570/tiyatro-programi-/42445 adresinden alınmıştır.

Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel gelişim sürecinde tiyatronun işlevi ve yöntemi. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Görünüm 2020, Sayı 8.

Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi. İsmail Türkmen.* (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Solmaz, T. ve Yüksel, H. (2016). Oyunculuk ve oyunculuğun tiyatro ve sinema sanatına yansıması. *Tarih Okulu Dergisi*, *9*(28), 581-591.

Sontag, S. (1966). Film and theatre. *Journal Article,* 11. 9 Aralık 2022’de https://www.jstor.org/stable/1125262 adresinden indirildi.

Stanislavski, K. (1988). *Bir Karakter Yaratmak*. Suat Taşer. (Çev.). Ankara: Dost.

Stanislavski, K. (2015). *Oyuncunun El Kitabı.(Çev.).* İstanbul: Agora.

Superprof web sitesi (2020), Meisner tekniği hakında bilgi, 24 Kasım 2022'de https://www.superprof. com.tr/blog/meisner-teknigi-hakkinda-bilgi/ adresinden alınmıştır.

Süleyman Demirel Üniversitesi web sitesi (2023), Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://gsf.sdu.edu.tr/sahne adresinden alınmıştır.

Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.

Tarkovkski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman.* Füsun Ant (Çev.)., İstanbul: AfaSinema.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak.

Thain, A. (1990). *Holywood'un Yeni Yüzü, Meryl Streep.* Alev Yalnız, (Çev.), İstanbul: AfaSinema.

Tucker, P. (2010). *Tv-Sinema Oyunculuk Sırları.* (Çev.), Duygu Dölek, İstanbul:FGP

Uğur, F. (2017). Auteur yönetmen yaklaşımının türk sinemasına yansımaları: Demirkubuz sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 6(3), 11 Kasım 2022'de https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/577903 adresinden indirildi.

Uluyağcı, C. (2001). Bir anlatım aracı olarak oyunculuk: tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasındaki ayrım. *Kurgu Dergisi*, 18.

Ülgen, T. (2018). *Kurmaca, Yanılsama, Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SUB.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi web sitesi, Sahne sanatları bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://www.yyu.edu.tr/Birimler/229 adresinden alınmıştır.

Viola Spolin web sitesi, Viola Spolin biyografi, 22 Kasım 2022'de https://www.violaspolin.org/bio adresinden alınmıştır.

Vujoshevikj, S. (2019). *Dijital çağda sinemada oyunculuk.* (Yayın no. 592785) (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi) https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yeditepe Üniversitesi web sitesi (2021), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://gsf.yeditepe.edu.tr/tr/tiyatro-bolumu adresinden alınmıştır.

Yıldırım, Ö. (2020), *Oyunculukta yöntem ve rol çalışmaları,* E- Kitap, 19 Kasım 2022'de https://books.google.com.tr/books?id=S6ACEAAAQBAJ&pg=PT9&lpg=PT9&dq=sokrates+tiyatro+oyunculuk+%C3%BCzerine+d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler&source=bl&ots=LSU3NWMFZL&sig=ACfU3U2ZXsLT4GBbyUMzS81qB8lgofKFyg&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwie2MGqwrr7AhVnVvEDHa6VCig4KBDoAXoECBQQAw#v=onepage&q=sokrates%20tiyatro%20oyunculuk%20%C3%BCzerine%20d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler&f=false adresinden alınmıştır.

Yıldız, S. (1997). *Sinematografik Anlatım.* İstanbul: Ekin.

Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir.* İstanbul: AfaSinema.

Yiğitoğlu, O. (2018). *Kamera Önü Oyunculuk.* Ankara: Pergole.

Youtube web sitesi (2019), Michael Caine Camera Acting, [Video]. 19 Kasım 2022'de https://www.youtube.com/watch?v=it7fv7uV9qo adresinden alınmıştır.

Zerzan, J. (2004). *Gelecekteki İlkel.* Cemal Atila. (Çev.). İstanbul: Kaos.

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi web sitesi (2023), Tiyatro bölümü müfredatı, 24 Şubat 2023'de https://konservatuvar.beun.edu.tr adresinden alınmıştır.

Zor, L. (2019). *Sinemada Oyuncu Yönetimi.* Ankara: Akademisyen.

Vikipedi web sitesi (2023), Faruk Kenç biyografi, 19 Kasım 2022'de https://tr.wikipedia.org/wiki/Faruk_Ken%C3%A7 adresinden alınmıştır.

Wikipedia web sitesi (2023), Oyuncu Koçluğu, 19 Kasım 2022'de https://en.wikipedia.org/wiki/Acting_coach adresinden alınmıştır.

Wright, K. (2021). Sekiz önemli oyunculuk tekniği. *Backstage.* 23 kasım 2022'de https://www.backstage.com/magazine/article/important-acting-techniques-gifs-10278/ adresinden alınmıştır.

EKLER

Ek-1: Anket Soruları

1. Yaşınız *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.* 15-25 25-35 35-45 45-55 55-65 65-75 75-85
2. Eğitim *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.* Lise Üniversite Yüksek Lisans Doktora Diğer:
3. Oyunculuk eğitimini nerede aldınız? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Üniversite Kurs Özel ders Kulüp çalışması Diğer:
4. Oyunculuk eğitimi aldığınız kurumda kamera önü oyunculuk dersi var mıydı? Cevabınız evet ise, süresi ve içeriği hakkında kısa bir bilgi verir misiniz?
5. Resmi eğitim aldığınız kurum dışında kamera önü oyunculuk eğitimi aldınız mı? Cevabı evet ise nerede olduğu, süresi ve içeriği hakkında kısa bir bilgi verir misiniz?
6. Oyuncu olarak bağlı olduğunuz bir kurum var mı? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Şehir Tiyatrosu Devlet Tiyatrosu Belediye Tiyatrosu Özel Tiyatro Proje Bazlı Çalışma Diğer:
7. İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizi kaç yaşında gerçekleştirdiniz? *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.* 15-25 25-35 35-45 45-55 55-65 65-75 75-85 Diğer:
8. İlk kamera önü oyunculuk deneyiminizde zorluk yaşadınız mı? Cevabınız evet ise üstesinden nasıl geldiniz? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Zamanla, pratik yaparak Oyuncu koçu ile çalışarak Atölye/ Kursa katılarak Beğendiğim Film-dizi oyuncularını izleyerek Diğer:
9. Sette çalıştığınız yönetmen oyunculuk performansınızı etkiliyor mu? *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.* Evet Hayır Zaman zaman

10. Kendinizi ekranda/ perdede/ audition/ self auditionda ilk izlediğinizde beğendiğiniz Cevabınız hayır ise hangisi/ hangileri ile ilgili bir gözleminiz oldu? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Ses Kullanımı (sesin yüksek veya alçak kullanımı) Beden Kullanımı (jestlerin gereğinden az veya çok kullanımı) Gözlerin fazla kırpılması veya kayması Verilmek istenen duygunun mimiklerle yansıtılamamış olması (yüz kaslarının kontrolü) Yakın planlarda gözlerde duyguyu görememe Diğer:

11. Oyunculuk yaparak geçiminizi sağlayabiliyor musunuz? Cevabınız hayır ise geçiminizi hangi iş/işlerden sağlıyorsunuz?

12. Sizce kamera ve sahne oyunculuğu arasında bir fark var mı? Cevabınız evet ise, fikirlerinizi kısaca yazar mısınız?

13. Kariyeriniz boyunca aşağıdakilerden hangisinde/ hangilerinde zorluk yaşadınız? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Ajans bulmak Audition çekimleri Self audition çekmek Menajer ile iletişim Yapımcı ile iletişim Cast direktörü ile iletişim Yönetmen ile iletişim Set çalışanları ile iletişim Sette çalışma koşulları İş bulmak Hiç zorluk yaşamadım Diğer:

14. Sizce oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğuna dair bir ders olmalı mı? Cevabınız evet ise, ders içerikleri nasıl olmalı?

15. Aşağıdaki konularda bilgi sahibi misiniz? *Uygun olanların tümünü işaretleyin.* Türkiye Oyuncular Sendikası Çalışmaları Dünyadaki Oyuncu Sendikalarının Çalışmaları Oyuncuların Çalışma Statüsü ve Çalışma Hakları (4A, 4B, 4C) Telif Hakları Mahremiyet Yönetimi Yasal Çalışma Saatleri Sette Taciz, Mobbing, Sınır İhlalleri Yaratıcı Oyuncu Kavramı Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ekrandaki Cinsiyet Temsili Senaryodaki Cinsiyet Temsili

16. Profesyonel kariyerlerine yeni başlayan oyunculara kamera önü oyunculuğa dair önerileriniz nelerdir?

Ek-2: Anket Ucu Açık Soruların Öne Çıkan Cevapları

12. Sizce kamera ve sahne oyunculuğu arasında bir fark var mı? Cevabınız evet ise, fikirlerinizi kısaca yazar mısınız?

- Evet sahne oyunculuğuna hazırlanmak için yeterli süre mevcut kamera önünde ise hazırlanma süresi çok az.
- Hazırlık süreci, yakın plan, sette işleyiş.
- Evet seyirci faktörü ve uzaklığa göre ses, beden kullanımı.
- Kamera karşısında hem duyguyu hem devamlılığı tutmak zor. Yakın çekimde karşınızdaki oyuncu oynamıyorken oynamak zor. Saatlerce bekledikten sonra role motive olmak zor.
- Evet özellikle teknik olarak birbirlerinden ayrıldıklarını düşünüyorum.
- Var. Sahnede daha özgürüz ve ön hazirlik daha uzun.
- Kamera daha ufak jest mimik ve hareket istiyor.
- Baktığınız objektif gerçekliğiyle birlikte dış etmenlerin bulunduğu örneğin kamera ekipmanları ışıklar ve yetiştirme süresi tekrar almanın ve hazırlanmanın kısıtlığı gibi.
- Evet. Tiyatroda büyük oynamak. Sinemada küçük oynamak gerek.
- Amacımız elbette her ikisinde de en samimi ve gerçeğe en yakın anlarımızı doğurmak ve istikrarlı bir şekilde sürdürebilmek . Ancak elbette teknik anlamda her ikisinde var çok. Tiyatronun canlı ve tekrarı olmaması, seyirci etkisi, sahne teknik anlamda uyulması gereken durumlar varken kamerada yönetmenin kurmak istediği dünyaya en iyi şekilde hizmet etmek gerekiyor.
- Kamera içinizden gerçekten geçirdiğiniz bir durumu yakalayabildiği için tiyatroda altını zaman zaman çizip büyütmemiz gereken anlara kamera önünde gerek kalmayıp daha sadeleşmemiz gerekiyor istisnai durumlar haricinde.
- Ama bence en belirgin farklılık, kamera önü oyunculukta oyuncunun performansını belirleyen sadece oyuncunun kendisi olmuyor. Yönetmenin bakış açısı, kurgu, yaratılan atmosfer vb gibi birçok unsur var performansı belirleyen. Sahnede ise sadece partner ve seyirciyle kurulan ilişkiyle performans ortaya konuyor.
- Kamera küçük mimik ve jestler gerekiyor ve girdiğiniz duygu kesiliyor.
- Oyunculuk her yerde aynıdır. Ancak kamera karsısında teknik olarak değisiyor bazı şeyler. Örneğin kameradan çıkmayacak şekilde oynamakta fayda var.

- Çok büyük farklar var. Sahne de bedenin tamamı enstrüman fakat kamera önünde hepsinin kullanım zamanı değişiyor.
- Sahnede küçük olduğunuz için büyük, ekranda büyük olduğunuz için küçük oynamanız daha doğrudur.
- Kamera önünde sahne üstüne göre çok daha doğal olmak gerekiyor çünkü kamera küçücük bir detayı bile yakalamakta.
- Evet, sahnede daha büyük oynamanız lazım kamera önünde minimal oynamanız lazım.
- Evet. Ses, jest ve mimikler daha minimal ve en doğal haliyle olmalı bence.
- Kesinlikle evet. Karaktere hazirlik surecinde fark yok fakat icra etme anında var. Kamerayla cok yakın arkadaş olmak ve tamamen onunla harmonik hareket etmek gerek, varlığını hep bilmek ve hep unutmak.
- Evet var. Kamera daha zihinsel bir süreç. Tekrarlarda oyunun düşmemesi gerekli. Tiyatro daha fiziksel.
- Sahne cok daha kolay bence, ezberiniz iyi olsun, çokça prova ile oyunu kotarabilirsiniz. Kamerada kaçış yok, gözler, mimikler ,ses,beden v.s hepsi verilen karakter olmak zorundasınız.

14. Sizce oyunculuk eğitiminde kamera önü oyunculuğuna dair bir ders olmalı mı? Cevabınız evet ise, ders içerikleri nasıl olmalı?

- Evet kamera açılarını bilmek ve kuralları bilmek iyi olurdu.
- 2 yıl sahne, 2 yıl kamera önü oyunculuğuna dair teorik ve pratik derslre olmalı. Bol bol çekimle oyuncular kendilerini izlemeli.
- Evet. Auditiondan, çekime dek ilerleyen süreç defalarca tekrar edilmeli.
- Evet, kesinlikle. Ses, beden kullanımı. Kamera önü oyunculuğu ile sahne oyunculugu arasındaki farklar, kamerayı tanımak.
- Evet, kamera önü oyunculuğunun tekniklerine dair bir ders eklenmeli.
- Kesinlikle olmalı bol tekrar olmalıı.
- Olmalı. Özellikle audition dahil set ortamı kurulup çalışılmalı.
- Sahneler üzerinden iniş çıkışlı değişken duygular çalışılabilir. Biraz daha audition çalışması gibi harmanlanabilir.

- Evet. Sektörün dinamiklerini içeren teorik bilgilerin zenginliği ve beraberinde bolca pratik çalışmalar içermeli.
- Kesinlikle olmalı. Çok sayıda çekim pratiği, kendini izleyebilme, geri bildirim alabilme.
- Olmalı. Kameranın algısını öğretmek gerek bence.
- Evet mutlaka. Deneme çekimleri izleme ve daha iyisini yapmaya çalışma odaklı olmalı. Alternatif oyun denemesi alt metin okuma zamanı doğru kullanma vs.
- Evet. Teknik bilgiler ve jargon öğretilmeli.
- Kesinlikle evet. Çünkü artık tüm anlayış dijital ortama kaymakta. Sahne ortamında da herşey italyan sahneden ibaret değil anlatım üsluplarının değişmesi de kamera kullanımını gerektirebilir. Bunun için oyuncunun açılara mesafelere lenslere kamera ekibine ama en önemlisi kamera önü oyunculuğu için duygularını ve oyunculuğunu kullanması adına pratik yöntemler edinip deneyim yaşamalı.
- Evet olmalı. Ders içerikleri sahne üzerinde oyunculuk eğitimi ve sonra bunu kırmaya ve anda ve alanda kalmaya yönelik pratikleri olan dersler olmalı.
- Kesinlikle oyunculuk eğitimine ek olarak olması gereken bir eğitim. Sinema genel kültüründen başlayıp, teknik anlamdaki bilgilendirilmeden sonra fiziki ve psikolojik açıdan yapılacak egzersizlerle iç aksiyonu kamera önünde de uygulanabilmesi için hedefe yönelik içerikler olmalı.
- Olmalı, kamera karşısında rahat hissetmek, yönetmen oyuncu ilişkisi, karaktere yaklaşım, kayıt öncesi doğru rahatlama teknikleri.
- Olmalı, kamera önü jest mimik.
- Jest, mimik,duygu,yakın çekimlerde göz duygusu, binicilik, dövüş sanatları, gerçekçi doğal oyunculuk vs vs.
- Evet kesinlikle olmalı. En önemli detaylardan birisi olan devamlılık konusu mutlaka olmalı. Zaman disiplini gibi incelikler öğretilmeli.
- Evet. Kamera açıları, lensler, ışık.
- Kamera önü oyunculuğunun pratikle geliştigini düşünüyorum bu sebeple pratik yapılabilecek bir alan yaratılmalı. Işık, ses ve beden kullanımı ancak deneyimledikçe gelişiyor.
- Yakın plan çekimleri, oyuncunun kendi devamlığını sağlayabilmesi.

- Evet olmalı. Ses, mimik kullanımı ve kamera açılarından, görüntü yönetmenliğine kadar donanımlı dersler olmalı.
- Setteki kaotik ortam, dikkat dağınıklığının üstesinden gelebilmek. Yönetmenle iletişim. Tekrar sıklığında yapılması gerekenler. Yakınlardaki mimik jest azaltma vb
- Özellikle kamera karşısında ses mimik ve jest ve set ortamı özellikli olacak şekilde püf noktalar öğretilmeli ayrıca sahne oyunculuğuyla farkı da öğretilmeli.
- Kesinlikle olmalı. Bol bol audition çekip pratik yapıp kamera önünün mezun olmadan deneyimlenebildiği bir ders olmalı.
- Kesinlikle. Bütün oyuncular kamerayla ilgili temel prensipleri öğrenmeliler.
- Evet kesinlikle olmalı. Planlara gore oynamak ne demek bunun egzersizleri yapılmalı. Çok hareket etmeden duyguyu bulmak çalışılmalı. Yakin cekimlerde partner olmadan o varmış gibi oynamak çalışılmalı.
- Evet olmalı. Kamera disiplini ve tekniği anlatılmalı.

16) Ankete katılan oyunculara profesyonel kariyerlerine yeni başlayan oyunculara kamera önü oyunculuğa dair önerileri soruldu.

Yetenek fırsat verildiğinde çalışarak bilenen bişeydir. Eğer kendini ilk deneyiminde kötü hissediyorsan bi sonrakilerde bu his zamanla azalacak. Çünkü denemene fırsat verdiklerinde denedikçe tecrübe sahibi olacağın için korkma zamanla bisiklete binmek gibi hissedeceksin/yahut su içmek gibi gelecektir. Kendine ve zamana izin ver.

- Olabildiğince erken yaşta kamerayla tanışmaları ve bol bol pratik yapmaları.
- Auditiondan, çekime dek ilerleyen süreç defalarca tekrar edilmeli.
- İnatçı olup, benim gibi çabuk pes etmemelerini öneririm.
- Enerji ve mimik kulanımına dikkat ve pratik.
- Eğitim almalari (doğru kişilerinden) ve pratik.
- Temel oyunculuk eğitimini mutlaka alsınlar. Kendilerini kameraya çekip izleme alışkanlığı kazansınlar. Kamera önü oyunculuk eğitim programlarına katılsınlar.
- Eğitim şart.
- Porfesyonel hayatta ayrım yapmaksızın herkesi kucaklamalı ve egoları geri planda bırakarak ekip olma bilincini geliştirmeleri..
- Kendini izle. Dene. Daha çok dene. Daha iyisi her zaman var. Yetinme.

- Deneyimlerini arttıracak çalışmalar yapmaları.
- Bulundukları kurs veya okullara deneyimli insanlarla çalışmayı isteyip atölyeler kurmaları için ısrarcı olmalılar.
- Ezbere iş aramak yerine önce sadece oynamayı pratik etmeli ve mental olarak bunu sürdürebilecek sabırda olmaları ve sadece okul ya da kursa bağlı kalmadan uzun yıllar eğitime devam etmelerini önerebilirim.
- Sabırlı olmak.
- Sabırla, itina, azim ve güç ile her yeni uyandıkları güne, amaçlarını unutmayıp, her ne olursa olsun asla vazgeçmeden yollarına çalışarak , öğrenerek ve sürekli gelişerek devam etmeleri olabilir.
- Yer alacağı projenin unsurlarını içerik, senaryo, sinema dili vb daha iyi anlamaya çalışmak, oyuncudan beklenen ihtiyaçlara genel olarak cevap verebilmek adına faydalı olabilir diye düşünüyorum.
- Enstrümanlarının en ince detaylarına kadar hakim olmaları ve kendilerini yönetmenlerine bırakmaları. Kendi enstrümanlarına hakim olmalılar zira kamera önünde onlardan çoğunlukla istenecek şey büyük dramların küçük ve gerçek anlatımı olacaktır. Yönetmenlerine teslim olmalılar ki yönetmen onları bir hamur gibi şekillendirip yeni bir şeyler yaratabilsin. Bize düşen çalışmayı zaten setten önce yaptığımızı ve içselleştirdiğimizi varsayıyorum.
- Doğal ve samimi olsunlar.
- Bol bol sahne çalışıp, ezber yapıp self-audition çekmeleri. Diksiyon ve ses çalışmaları ve güvenebilecekleri ajans/ menajer bulup birlikte ilerlemeleri.
- Mutlaka eğitim alsinlar ve farklı yonetmenlerle çalışma şansını yakalamaya çabalasınlar.
- Sakin ve doğal kalmaları yönünde tavsiyelerim olacak. Ve kesinlikle ego yapmamalarını her zaman her şekilde öğrenmeye açık olmalarını tavsiye ediyorum.
- Doğal olmaları, birini taklit etmek yerine kendinden birşeyler bulup çıkartarak role hazırlanmaları.
- Hazırlanmak için auditionları beklemesinler. Sevdikleri dizi, film, reklam mecralarından ya da oyunlardan bölümler seçip kamera karşısında oyunculuk çalışması yapabilirler. Kamerayla yakın temas kurmak için bol çalışma yapmalılar.
- Sabredin. Bizim işimizin temeli sabır.

- Ne kadar eğitim alırsan al bence sete çıktığında her şeyi yeniden öğreniyorsun.
- Yönetmenle doğru iletişim kurmak çok önemli.
- Tavsiye vermek haddime olmasa da kendinde bulabileceği en tabii yere odaklanmak, kendini ve partnerini iyi dinlemek faydalı olacaktır bence.
- Kendinizi izleyerek ve yanlışlarınızı görerek onları düzelterek yolunuza devam edin.
- Kamera önüne ait bir eğitimleri yoksa fırsat buldukları ilk deneyimlerinde öğrenmeye açık olmaları ve tecrübe sahiplerinden yardım istemelerini öneririm.
- Sektörün oyunculuk dışı alanlarındaki iş fırsatlarını takip edip farklı tecrübeler kazanmak. Doğru işlerde bulunmak. CV'ye katkı sağlamayacak işlerden uzak durmak. Yönetmenin ve yapımcının filmografisine bakarak karar vermek.
- Kesinlikle çok okumak; olabildiğince çok roman, hikaye ve oyun okumak.
- Şayet bu alanda bir kariyer tasarlıyorlarsa, sadece yurt içinde değil aynı zamanda yurt dışında da araştırılması yapılmış veya halen yapılmakta olan kamera önü oyunculuk tekniklerine hakim birileriyle uzun süreli çalışma.

Ek-3: Etik Kurul Kararı

“Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.”

ÖZGEÇMİŞ

Aysun Gizem KARABEY

Eğitim

Lisans	2006	Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler

Mesleki Birlik/Dernek Üyelikleri

2021 -	Oyuncular Sendikası, Yedek Yönetim Kurulu Üyesi, Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Taciz ve Mobbing ile Mücadele Birimi sorumlusu
2022 -	BİROY Sinema Oyuncuları Meslek Birliği, üyelik

Alınan Burs ve Ödüller

2019	Nürnberg Türkiye Almanya Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu
2018	Adana Altın Koza Film Festivali, Yardımcı Rolde En İyi Kadın Oyuncu

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

Kitap:

2016	Teldolap Bir Kavanoz Mucize, Remzi Kitabevi

Sanat Yönetmenliği:

2022	Beşkapılar'da 5 Gece Phokai Bağımsız Film Günleri Sanat Yönetmenliği
2021	Kıyıdan Kıyıya Türkiye Yunanistan Bağımsız Film Festivali Sanat Yönetmenliği
2020	Beşkapılar'da 5 Gece Phokai Bağımsız Film Günleri Sanat Yönetmenliği
2019	Foça'da Kış Sinemaları Sanat Yönetmenliği

Eğitmenlik:

2022	İstanbul Büyükşehir Belediyesi Adalar Kısa Film Atölyesi
2017-2022	Asi Film Atölye 'Film Geliştirme, Kamera Önü Oyunculuk, Film Okuma' atölyelerinin içerik tasarımı ve koordinatörlüğü. Kamera Önü Oyunculuk eğitmenliği.
2021	İstanbul Film Akademi Kamera Önü Oyunculuk eğitmenlik
2020	Akademi 35,5 Kamera Önü Oyunculuk eğitmenlik

2010- 2011	Bayrampaşa Belediyesi Engellilerle Tiyatro Çalışması, Oyun Sahneleme (gönüllü proje)
2008	TEGV çocuklarla drama çalışmaları (gönüllü)

Oyunculuk:

Sinema:

2022	Mahalle	Yönetmen: İnan Altın
2021	Yağmur Yağacak Gibi (kısa film)	Yönetmen: Biriz Öztüzemen
2019	Güzelliğin Portresi	Yönetmen: Umur Turagay
2019	Anı (kısa film)	Yönetmen: Demet Erden
2018	İçerdekiler	Yönetmen: Hüseyin Karabey
2015	Fremdkörper	Yönetmen: Christian Werner
2013	Sürgün	Yönetmen: Erol Özlevi
2012	İstanbul Aku Datang	Yönetmen: Bernard Chauly
2012	F Tipi Film	Yönetmen: Hüseyin Karabey

Dizi:

2022	Evlilik Hakkında Her Şey
2021	Yalancı
2020	Hekimoğlu
2018	Kanaga
2013-2014	Arka Sokaklar
2013	Bizim Okul
2012	Seksenler
2010	Sensiz Yaşayamam

Tiyatro Oyunu:

2019	Ruhiye
2018	Julie
2014	Kül-Kadın
2012	Açık Pencere
2010	aHHval
2010	İadesiz Taahhütsüz

2000	Ayı
1999	Asiye Nasıl Kurtulur
1998	Kadınlar da Savaşı Yitirdi

Sunuculuk:

Program:

2014-2016	Tel Dolap, Türkmax Gurme, 70 Bölüm (tasarım, yapımcılık, sunuculuk)
2011	Soframız, Star Tv, 100 Bölüm

Tören:

2022	Diyarbakır Kısa Film Festivali açılış töreni
2022	Beşkapılar'da 5 Gece Phokai Bağımsız Film Festivali
2021	Kıyıdan Kıyıya Türkiye Yunanistan Film Festivali
2020	Foça Kış Sinemaları
2019	Beşkapılar'da 5 Gece Phokai Bağımsız Film Festivali
2015	AB İnsan Hakları Kısa Film Yarışması Ödül Töreni
2014 ve 2013	Rotterdam Kırmızı Lale Film Festivali Ödül Töreni

Jüri Görevi:

2022	Çaydaçıra Elazığ Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Jüri üyeliği
2020	Top Shorts Kısa Film Yarışması Jüri üyeliği
2019	Kızılay Kan Film Festivali Ulusal Kısa Metraj Jüri üyeliğ