

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) BİLİM DALI

SİNEMADA VE TİYATRODA OYUNCULUK
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

İlker İDİZ

KOCAELİ 2018

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) BİLİM DALI

SİNEMADA VE TİYATRODA OYUNCULUK
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

İlker İDİZ

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Erbil GÖKTAŞ

KOCAELİ 2018

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

SİNEMADA VE TİYATRODA OYUNCULUK

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: İlker İdiz

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 24.01.2018 - 2018/03

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Sema Göktaş

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Erhan Tuna

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Erbil Göktaş

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2018

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
TEŞEKKÜR	III
ÖZET	IV
ABSTRACT.....	V
SİMGELER VE KISALTMALAR	VI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.TİYATRO OYUNCULUĞU.....	4
1.1.TİYATRODA OYUNCULUK TEKNİKLERİ	4
1.1.1.Shakespeare Tekniği (Mi?)	4
1.1.2.Stanislavski Tekniği (Psikofiziksel Gerçekçilik)	8
1.1.3.Meyerhold Tekniği (Biyomekanik Yöntem)	10
1.1.4.Dışavurumcu Alman Tiyatrosu ve Epik Tiyatro.....	12
1.1.4.1.Yabancılaştırma Efektı.....	16
1.1.4.2.Gestus	18
1.1.4.3.Epik Oyunculuk	19
1.1.5.Chekhov Tekniği	21
1.1.5.1.Oyuncunun Bedeni ve Psikolojisi	23
1.1.5.2.İmgelem ve İmgeleri Birleştirme	25
1.1.5.3.Psikolojik Jest.....	28
1.1.6.Grotowski Tekniği (Yoksul Tiyatro ve Kutsal Oyuncu)	30
1.1.7.Eric Morris Tekniği (Fütursuz Oyunculuk).....	36
1.1.7.1.“Olma” Hali.....	38
1.1.7.2.Fütursuzluk	40
1.1.7.3.İşçilik Hazırlıkları.....	40

İKİNCİ BÖLÜM

2.SİNEMA OYUNCULUĞU	42
2.1.SİNEMADA OYUNCU	42
2.1.1.Sinemanın Doğuşu ve İlk (Sessiz) Filmler	46
2.1.2.Sinemada Sessiz Dönem ve Sessiz Film Oyunculuğu	47
2.1.3.Sinemada Sesli Dönem ve Sesli Film Oyunculuğu	56
2.1.4.Dışavurumcu Alman Sineması (ve Bir Örnek; Dr.Caligari'nin Muayenehanesi)	61
2.1.5.Rus Sineması	64
2.1.5.1.İmparatorluk Dönemi	64
2.1.5.2.Sovyet Rusya Dönemi / Sovyet Montaj Tekniği (ve Bir Örnek; Potemkin Zırhlısı)	67
2.1.6.İtalyan Yeni Gerçekçiliği (ve Bir Örnek; Roma Açık Şehir)	74
2.1.7.Fransız Sineması (Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni Dalga)	80
2.1.8.Amerikan Sineması (Hollywood ve Star Sistemi)	87
2.1.9.İran Sineması (ve İran Yeni Dalga Akımı)	97
2.1.10.Japon Sineması (ve Japon Yeni Dalga Akımı)	100
SONUÇ	107
KAYNAKÇA	115
Özgeçmiş	117

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Erbil GÖKTAŞ ve bu çalışma için beni cesaretlendiren saygı değer hocam Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ ile çalışma süresince ve hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

İlker İDİZ
İzmir, Aralık 2017



ÖZET

Bu çalışmanın birinci bölümünde klasik dönemden itibaren öne çıkan oyunculuk yöntemlerini inceleyeceğiz. Bu yöntemler içerisinde sinema sanatının ihtiyaçlarını karşılayan ve sinema oyunculuğuna giden yolcuğa ışık tutan tekniklere değineceğiz.

İkinci bölümde ise sinemanın tarihi gelişimini, süreç içerisinde ortaya çıkan önemli sinema akımlarını ve bu yönelişler sonucu filmsel oyun içerisinde gelişen sinema oyunculuğu olgusunu inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sinema, Oyunculuk, Eğitim Sistemleri.

ABSTRACT

We're going to analyse acting methods which have been come out since Classical Era at the first part of this study. In these studies, we're going to touch the fringes of the technichs which satisfy the needs of cinema and sort out the journey of cinema acting.

At the second part, we're going to analyse cinema's historical improvement, the cinema movements appeared during that process and the cinema acting phenomenon which developed in the filmic play as a result of these drifts.

Key Words: Theatre, Cinema, Acting, Training Systems.

SİMGELER VE KISALTMALAR

BA: Bachelor of Arts

GSMD: Guildhall School of Music & Drama (Guildhall Müzik ve Drama Okulu)

LAMDA: London Academy of Music and Dramatic Art (Londra Müzik ve Drama Sanatları Akademisi)

MA: Master of Arts

RCS: Royal Conservatoire of Scotland (İskoçya Royal Konservatuarı)

RWCMD: Royal Welsh College of Music and Drama (Royal Welsh Müzik ve Drama Okulu)

VGIK: Vsesoyuznyy Gosudarstvennyy Institut Kinematografii (Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü)

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, birbirlerinden -doğal olarak- beslenen ve etkileşim içerisinde bulunan tiyatro ve sinema sanatlarının ortak paydalarından biri olan oyunculuk kavramının tarihsel evrimine göz atmak ve farklı tekniklere mercek tutmaktır.

İnsanoğlunun tarihe ve gelecek nesillere görüntülü bilgi ve görüntülü belge bırakma isteğinin bir sonucu olarak bu görüntü tekniği/görüntüleme tekniği (yani sinema) ortaya çıkmıştır. Fotoğrafların çok hızlı hareket ettirilmesiyle ortaya çıkan bu hareketli görüntüleme tekniği/görüntüleme yöntemi (yani hareketli görüntüyü bir materyalin içerisine hapsedme yöntemi) başlarda sadece belge amacı ve niteliği taşımış olsa da birçok şeyde olduğu gibi süreç içerisinde insanoğlunun elinde yeni bir hâl almıştır. Özellikle dram sanatıyla kurduğu ilişki, sinemayı salt teknik ve tarihi belge olma durumundan çıkaracak ve estetik kaygı barındıran yeni bir sanat haline getirecektir. İşte bu estetik kaygı ve dram sanatının yol göstericiliği, hareketli görüntüleme tekniğinin imkânlarıyla bir araya gelecek ve günümüz sinemasını doğuracaktır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve sanat ailesinin yedinci çocuğu kabul edilen bu teknik, yani nam-ı diğer yedinci sanat birçok alandan beslendiği gibi tiyatro sanatından da beslenmiştir. Özellikle tiyatro sanatının binlerce yıllık karakter yaratma birikiminden ve ustalığından yararlanmış ve yarattığı karakterler ile öykülü filmler üretmeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak sinema, sanat olarak görülmeye ve kabul edilmeye başlamıştır. İşte bu yüzden sinemada oyuncu ve oyunculuk, sinema sanatı için en az kurgu, senaryo ve rejisör kadar önemlidir. Ve sinema tarihsel ilerleyişi içerisinde oyunculuğu, kendi dili ve kendi estetik olanakları çerçevesinde yeniden yoğurmuş ve yorumlamış ve kendine ait oyunculuk yorumu/yorumları yaratmıştır. Çünkü sinema, oyunculuğu sözün uzamından görüntünün uzamına taşımıştır. Her ne kadar tiyatro sanatı, oyunculuğu sözün uzamından gözün uzamına taşısa da sinema bunu biraz daha ileriye götürerek gözün uzamından, sonsuza kadar saklayabileceği hareketli görüntü uzamına götürmüştür. İnsanoğlunun yaratılışında barındırdığı oynama dürtüsü/oyun dürtüsü oyunculuk olgusunu ortaya çıkarmış, oyun ve oyunculuk olgusu tiyatro sanatını var etmiş ve beslemiştir. Oyunculuk olgusu sadece

tiyatro sanatını değil binlerce yıl sonra sinema sanatını da beslemiştir. Tabii ki bu etkileşim karşılıklı olmuş ve sinema sanatı da oyunculuk olgusuna artı değer katmış ve oyunculuğu sözün ve gözün uzamından görüntünün uzamına hapsetmiş ve geliştirmiştir.

Problem:

Toplumumuzda bu zamana kadar özellikle; “Er meydanı sahnedir.” veya “Sinema filmlerinde ve televizyon için bölüm halinde parça parça çekilen dizi film ismini verdikleri parçalı sinema filmlerinde herkes oynayabilir fakat sahnede sadece sanatçılar oynayabilir.” gibi bilimsel düzleme oturtulmamış bir takım farazi düşünceler ortaya atılmıştır. Tabii ki bu düşüncelerin ortaya çıkmasındaki sebeplerden biri sinema oyunculuğunun ülkemizde hala tam anlamıyla anlaşılabilmesi, bu alanda pratik ve teorik eksiklerimizin bulunması, sinema sanatının kendine ait bir üsluba sahip olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesidir. Bir diğer sebep ise -ne yazık ki- ülkemizdeki sinema eğitiminin eksiklerinden ve Batı Sinemasının star sistemine olan hayranlığımızdan kaynaklandığını düşündüğüm star yaratma eğilimimizdir. Sinema alanında yeterliliği ve yetkinliği tartışma konusu olabilecek kişilerin ve kurumların bu alanda oyunculuk gibi zor ve meşakkatli bir işi icra ettiğini düşünmesi ve iddia etmesi işte bu tarz yanlış düşüncelerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Sınırlılıklar:

Çalışmanın kapsamı klasik dönemden itibaren öne çıkan oyunculuk yöntemlerinin (ve bu yöntemlerin farklı tekniklerinin) sinema sanatındaki uygulanış tarzı ve filmsel oyun içerisindeki yetkinliği sorgulanacaktır. Özellikle sinema oyunculuğu üzerine ilk çalışmaları gerçekleştiren Vsevolod Pudovkin’in tespitleri temel alınarak filmsel oyunun gerçeklik yanılgısını oluşturma aşamasında sinema oyuncusuna düşen görevler ve sinema oyuncusunun tiyatro sanatından edinmiş olduğu uzak durması gereken bazı teknik alışkanlıklar üzerinde durulacaktır. Bu nedenle, klasik dönem öncesi oyunculuğun tarihsel gelişimi çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Amaç:

Sanat; henüz sınırlarını bilmediğimiz evrende (bir sınırı var mı henüz onu dahi bilmiyoruz) küçük bir yer kaplayan insanoğlunun kendini ve her şeyi anlamlandırma çabalarından biridir ve insanoğlunun oyuncuğudur. Sanat olmadan da yemek pişebilir lakin sanat olursa o yemek daha lezzetli olabilir ve yemeğin lezzetli olabilmesi için tek bir yol yoktur. İşte bu düşüncelerden yola çıkarak yeryüzünde hiçbir şeyin/hiçbir yerin daha önemli olmadığı yani “er meydanı” olmadığı kanaatindeyim. Sanatın bir ehliyeti yoktur. Sanatın ve sanatçının ehliyeti ürettiği eserlerdir. Fakat bu demek değildir ki her fikir her eser, sanat eseridir. Her sanat dalının kendine ait yüzyıllardır süregelen bir birikimi ve sistemi hatta sistemleri bulunmaktadır. Her disiplini kendi iç dinamikleriyle değerlendirmek gerekmektedir. Birbirleriyle yarıştırmak ve birini diğerinden daha kutsal hale büründürmeye çalışmak yerine birbirleriyle kurdukları ilişkiyi nesnel bir düzleme oturtmak daha sağlıklı ve doğru olacaktır. Bu nedenle bu tarz kutsama ve kutsallaştırma ekseninde dönen beyhude çabaların bir sonucu olarak ortaya atılan bu farazi düşüncelerin artık 21. yüzyılda tarihin çöp sepetine atılması gerektiğini düşünmekteyim. İşte bu durumun verdiği rahatsızlık nedeniyle bu çalışmayı gerçekleştirmiş bulunuyorum.

Yöntem:

Bu çalışmayla aynı kaynaktan yola çıkıp, aynı kaynaktan beslenip farklı şeyler deneyerek farklı sonuçlara ulaşan ve farklı yöntemler/yeni yöntemler yaratan sanatçıların oluşturduğu tekniklere ve bu tekniklerin tiyatro ve sinema sanatlarında ki yansımalarına göz atacağız. Özellikle bu oyunculuk tekniklerinin sinema sanatında ki karşılığını ve kullanımını inceleyeceğiz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.TİYATRO OYUNCULUĞU

1.1.TİYATRODA OYUNCULUK TEKNİKLERİ

Günümüzde oyunculuk denildiğinde aklımıza öncelikle tiyatro oyunculuğu gelmektedir. Kuşkusuz bunda tiyatro sanatının binlerce yıllık geçmişi ve birikimi etkili olmaktadır. Oyuncu; sahne üzerinde sesini, yüz ve beden hareketlerini büyük kullanarak seyirciye ulaşma çabasındadır. Yunan mitolojisiyle örülü “Antik Yunan Tragedyaları” da bu “ağdalı” anlatım dilinin doğmasında en önemli faktörlerden biridir. Nitekim Antik Yunanda bir oyuncu için en önemli enstrüman kendi sesidir. Sesini daha fazla izleyiciye ulaştırabilmek için mask kullanan (maskların bir işlevi de budur) antik yunan oyuncularını aynı zamanda ağdalı şiirleri okurken güzel telaffuz adına ses oyunlarına da başvurmuştur. Zaman içerisinde; Shakespeare Tekniği, Stanislavski Tekniği, Meyerhold Tekniği, Grotowski Tekniği, Brecht Tekniği, Chekhov Tekniği, Eric Morris Tekniği gibi farklı oyunculuk teknikleri geliştirilmesine rağmen tiyatro oyuncusu tiyatro sanatının ona sunduğu koşullardan ötürü “abartılı oyunculuk”tan tamamıyla kopmamıştır. Sinematografin icat edilmesi ve fotoğrafın hareketlendirilmesi sonucu ortaya çıkan sanat ailesinin yedinci ve son çocuğu sinema ilerleyen dönemlerde birçok sanat dalından beslendiği gibi tiyatrodan (tiyatronun enstrümanlarından) da beslenmiştir. Bu enstrümanların biri de oyunculuktur. Yıllar içerisinde sahnede kullanılan oyunculuk tekniklerinin beyaz perdeye tam manasıyla uymadığı gözlemlenir ve bu sorunu sinema yine kendi içerisinde kendi teknikleriyle çözer.

1.1.1.Shakespeare Tekniği (Mi?)

Tiyatrodaki Shakespeare Tekniği diye bir teknik yoktur. Shakespeare’i bir teknik olarak ele almak ve olur olmaz her sahnede her tragedyada uygulamaya çalışmak yanlış bir çabadır. Shakespeare’in çok güçlü bir kalem olması, yarattığı karakterlerin psikolojik derinliği, oyunlarında şiirsel bir dil kullanması onu farklı ve güçlü yazar konumuna getirmektedir. İşte bu farklılıktan doğan durum, oyuncuları, rol kişisini sahneye yansıtmada epey zorlamıştır. Bu ağdalı ve şairane üslup, oyuncularında bunun ayrı bir tekniği olduğu/olabileceği yanılgısına sebep olmuştur. Bu yanılgı, sanatçıları “Shakespeare Tekniği” adında bir kavrama ve algıya sürüklemiştir. Sahnede

gördükleri her şiirsel ve ağıdalı anlatımı Shakespeare Tekniği/Shakespeare Oyunculugu olarak adlandırmalarına sebep olmuştur.

Bir tiyatro oyununu doğru anlayabilmek ve doğru yorumlayabilmek için oyunun yazıldığı dönemi ve hatta o anı, koşulları oluşturan nedenlerin tarihsel sürecini (yani öncesini) incelemek ve bilmek gerekiyorsa aynı şey Shakespeare'in oyunları için de geçerlidir. Fakat bu ön çalışma Shakespeare'in oyunları söz konusu olduğunda daha uzun daha meşakkatli ve daha dikkatli bir süreç gerektirmektedir. Bunun nedeni ise sanılanın aksine Shakespeare'in tarihte yaşamış gerçek bir kişi olup olmaması gibi magazin bir tartışma olması değil ana diline olan hâkimiyetidir. Shakespeare'in ana diline, o zamana kadar denenmemiş dil oyunları ile farklı anlamlar üretebilecek kadar hâkim olması onu diğer yazarlardan ayıran en önemli özelliktir. Bugün bile onun oyunları okunurken tek bir kelime üzerinde dahi uzun süren analizler yapılmaktadır. Aynı zamanda politik bir yazar olan Shakespeare'in dünya coğrafyasına ve siyasetine olan hâkimiyeti de onu ön plana çıkaran diğer bir etken olmuştur. Shakespeare tüm bu meziyetlerini yarattığı karakterlerin iç dünyasında/iç aksiyonda ortaya koyarak izleyiciyi yakalamayı başarmıştır ve dört asır geçmesine rağmen hala yakalamaktadır. Kısaca; Shakespeare'in dil ustalığı ve insan ilişkilerini ve insan ruhunu doğru analiz edip üstüne üstlük bir de reçete sunması onu tarih sahnesinde öne çıkarmıştır.

“Shakespeare Oyunculugu” ya da “Shakespeare Tekniği”, Shakespeare'in vefatından sonra ortaya atılmış bir kavram olsa da bu zamana kadar yazarın oyunculuk hakkındaki fikirleri, oyunculuk kavramına bakışı Hamlet oyununda ki bu tirat ile açıklanmaya çalışılmıştır;

HAMLET - Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalsın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü, gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termagant'ın kendisinden daha yaygaracı, Nemrut'tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaçtır bence. Bu hallere düşme rica ederim.

...

Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul: Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa tabiata aykırı olmamak. Çünkü bunda sapıttık mı tiyatronun amacından ayrılmış oluruz. Doğduğu gün de, bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyütme ya da küçültmele bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daha önemli olmalı sizin için. Ah, ben öyle oyuncular gördüm ki sahnede, öyle beğenilen, alkışlanan oyuncular gördüm ki, günaha girmeyeyim ama değil Hıristiyan, değil Müslüman, insan bile değillerdi. Öylesine şişirme, uydurma hallere giriyorlardı ki, dedim bunları tabiatın kaba işçileri yaratmış olmalı, insan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını yapmışlar.

...

Az çok değil, iyice yenmeli bunu. Sakın söyleyeceklerinden fazlasını söyletmeyin soytarılarınıza. Öylelerini gördüm ki, kendi başlarına gülmeye ve seyircilerin en anlayışsızlarını güldürmeye kalkıyorlar. Hem de oyunun anlayış isteyen en can alıcı yerinde. Kötü bir şey bu; acıklı bir budalalık bu yoldan tutunmaya çalışmak. Haydi, gidin hazırlanın. (Shakespeare, 2008, s.76-77-78)

Her ne kadar adı konmamış bir Shakespeare Tekniği söz konusu değilse bile Shakespeare'in şahsına münhasır üslubu, oyunculuk olgusuna da yeni bir üslup katmış ve kazandırmıştır. Bununla ilgili çalışmalar yapan Adrian Brine ve Michael York, "Shakespeare Oyunculuğu" isimli kitapta bizlere şunları aktarmaktadır; "Shakespeare, sahne tekniği ve oyunculuk kurallarını kendinden önce yaşamış ya da günümüze kadar oyun yazmış herkesten çok daha iyi bilen bir kişiydi. Bir yandan oyuncularına gerçekleştirilmesi imkânsız görünen görevler verip, hayal gücünün sınırlarını zorlayan özel durumlar yaratırken, diğer yandan da oyuncularına bu görevleri nasıl başaracaklarının yollarını göstermesini biliyordu. Çözmesini bilebilirsek, oyunlarının en iyi nasıl sahneleneceğine dair bütün soruların cevaplarını onun dizelerinde bulabiliriz. Ne var ki, bir oyuncunun Shakespeare'i anlamak için, o

güne kadar oyunculuk konusunda edinmiş olduğu bilgilerden arınarak, açık fikirli olması gerekir.” (Brine, York, 2002, s.13)

Postmodernizm, modernizmin ve klasisizmin değer yargularını eleştirel bir üslupla alaşağı etmekte veyahut yok saymaktadır. Bu eleştirel bakış bireyin günlük yaşantısına kadar sirayet etmiştir. İnsanoğlunun en önemli iletişim aracı olan “dil” bundan nasibini almıştır. Günümüzde insanlar birbirleriyle iletişim kurarken bile samimiyeti kabalıkla karıştırmaya ve kaba dili (ve hatta zaman zaman argoyu) samimiyet dili olarak görmeye başlamıştır. Klasik dönemde eserler veren Shakespeare’in, iki büyük dünya savaşı geçirmiş, modernizmi hazmedmeden postmodernizmin rüzgârına kapılmış toplumlar ve yığınlar tarafından “farklı” görülmesinin/kabul edilmesinin nedeni; tıpkı bir kâhin gibi insanoğlunun gizlerini çözen bir ruh doktoru gibi telkin ve nasihat veren üslubundan kaynaklanmaktadır. Günümüz oyunlarında sevgilisine “seni seviyorum” diyen bir karakter Shakespeare’in oyunlarında asla böyle konuşmaz. Shakespeare, bunun yerine yarattığı karakteri örneğin; “sevgilim, gözyaşların yüreğime düşen bir ateş gibi ve düşen her damla yüreğimdeki ateşi daha da körüklüyor çaresizce...” şeklinde konuşmaktadır. (Tabii ki Shakespeare’in oyunlarında birebir böyle bir örnek yoktur. Bu örnekle sadece Shakespeare’in kelime oyunlarına ve dolaylı anlatımına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.) İşte Shakespeare’in yaratmış olduğu bu şahsına münhasır üslup, yönetmenler ve oyuncular tarafından her daim çözülmeyi bekleyen bir bulmacadır.

“Günümüzde, oyuncuların Shakespeare’le ilgili sorunlarının çoğu, Shakespeare’in yazdıklarıyla, sahnede gördükleri, okudukları ya da düşledikleri Shakespeare arasında net bir ayrıma gidememiş olmalarından kaynaklanır. Gelenekler, kuramlar ve başka oyuncuların performansları, Shakespeare’i anlamaya giden yolu tıkamaktadır. Dizeler doğru okunup, doğru anlaşılmalıdır. Kanımızca asıl yapılması gereken, şairin ne yazmış olduğunu görerek dizelerin doğru anlamlarını bulup çıkarmaktır. Bu tür bir kavrayış için, İngiliz tiyatrosunun yeniden inşa edildiği, İngiliz dilinin biçimlendiği dönemi anlamak şarttır. Oyun metinlerinin içlerine gizlenmiş olan inanılmaz enerji kaynaklarını harekete geçirebilen bir oyuncunun hem hayal gücü hem de oyunculuk yeteneği akıl almaz bir biçimde gelişir ve canlanır.” (Brine, York, 2002, s.14)

Adrian Brine ve Michael York'un da belirttiği gibi Shakespeare'i doğru anlayabilmek için İngiliz dilinin biçimlendiği dönemi anlamak şarttır. Hele ki günümüzde İngiliz dilinin aşağı yukarı üç bin kelime ile konuşulduğunu düşünürsek o dönemi mutlaka incelemeliyiz. İngilizlerin politik nedenlerden ötürü dillerini tüm dünyaya yaymak ya da empoze etmek için böyle bir çaba içerisine girdiklerini düşünmekteyim. Eski İngilizcenin günümüzde kullanılan İngilizce ile ciddi farklar içermesi de bu düşüncemi destekler vaziyettedir. Günümüzde daha az kelime ile daha fazla kavramı karşılayabilen İngiliz dili artık insanoğlunun ortak dili haline gelmiştir. Kısaca; Shakespeare'i doğru anlayabilmek ve doğru yorumlayabilmek için yazarın yaşadığı dönemi ve tarihsel süreci bilmek tek başına yeterli değildir. Çünkü o zaman yapılan şey niyet okuma haline bürünmektedir. Bu yanı sıra düşmemek için ya da bu eksikliğe düşmemek için Shakespeare'i ana dilinde de okumalı ve ana dilinde de analiz etmeliyiz. Aradan dört asır geçmesine rağmen ve bu süre içerisinde İngiliz dilinin de evrenselliğe doğru evrilmesine rağmen Shakespeare'i ana dilinde okumak onun gibi düşünmemize mutlaka yardımcı olacaktır. Böylece onun oyunlarını da yarattığı karakterlerin iç aksiyonunu da daha doğru kavrayabilir ve daha doğru bir yaratım sürecine girebiliriz. Oyuncu ve yönetmen bu sürece girdiği andan itibaren şehir efsanesi haline gelen Shakespeare Oyuncululuğu, Shakespeare Tekniği ya da şairane üslup gibi kalıplaşmış ve pek de doğru olmayan tanımlamalardan zaten uzak duracaktır.

1.1.2.Stanislavski Tekniği (Psikofiziksel Gerçekçilik)

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucularından Konstantin Stanislavski'nin doğalcı yaklaşımı, yönettiği oyunlarda yaşam gerçeğini en ince ayrıntısına kadar sahneye taşınması, oyunculuk anlayışını da aynı doğrultuda geliştirecek ve Stansilavski yaşamın gerçekliği denilen yanılsamayı yaratabilmek için oyuncuyu da psikofiziksel gerçekliğe yaklaştırmaya çalışacaktır. Stanislavski'nin özellikle "psikolojik gerçeklik" üzerine yaptığı çalışmalar Stanislavski Sistemi olarak adlandırılan duygu gerçekliğine ulaşabilme yöntemleridir.

Stanislavski sisteminde oyuncu, oynadığı karakterin hissettiği düşünülen (sanılan) duyguları sahne üzerinde hissetmelidir. Ancak bu şekilde sahne üzerinde

doğru oyun verebilir, oynadığı karakteri doğru yorumlamış olabilir ve seyirciye o duyguyu hissetmesinde yardımcı olarak seyirciye doğru mesajı iletebilir.

Stanislavski bu fikriyle ilgili şu sözleri dile getirmektedir; *“Yaşamasız gerçek sanat olmaz. Gerçek sanat, duygunun gereğince yerini aldığı noktada başlar.”* (Stanislavski. 2015. s.39) Stanislavski bu sözleriyle bir oyuncunun bir rolü doğru yorumlayabilmesi ve doğru oynayabilmesi için o rolü yapay ve mekanik bir şekilde salt fiziksel eylemlerle oynamak yerine yaşamasını tavsiye etmektedir. Bugün birçok yönetmenin ağzında sık sık duyduğumuz; *“Rol yapma, yaşa.”* ya da *“Oynama, yaşa.”* şeklindeki ifadeler Stanislavski'nin işte bu *“Rolü yaşama.”* tavsiyesidir/teknidir. Ona göre bir oyuncu oynadığı rolü yaşayarak sahici olabilir ve istediği duyguyu ya da ona o an lazım olan duyguyu harekete geçirebilir. Oyuncu böylelikle seyirciyi inandırabilir ve oyunun içine çekebilir. Seyirci inandığı andan itibaren sahnede izlediği rolün yerine kendini koyabilir ve onun duygularını paylaşır.

Stanislavski ortaya attığı rolü yaşama kavramını şu şekilde açıklamaktadır; *“Bütün bu işe ilişkin olayları alır da canlandırmak istediğiniz kişinin ruhsal ve bedensel yaşayışına uygularsanız, işte biz buna rolü yaşama deriz. Yaratıcı çalışmada bunun olağanıst önemi vardır. Rolü yaşama esine geniş yollar açmaktan başka, sanatçıya başlıca amaçlarından birini gerçekleştirmede yardım eder. Sanatçının görevi, rol kişiliğinin sadece dış yaşayışını canlandırmak değildir. Kendi insanlık niteliklerini rol-kişisinin yaşayışına uydurmalı, ruhunu bütünüyle o kişinin içine boşaltmalıdır. Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu i yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmaadır.”* (Stanislavski, 2015, s.29)

Stanislavski bu ifadesiyle eylemi içten gelen bir etkinlik ve itici güç olarak tanımlar. Bu itici güç yani ruhsal eylem insanın mekanik yeteneklerini de harekete geçirecek ve böylece psikolojik eylem fiziksel eyleme dnyecektir.

Stanislavski oluşturmaya çalıştığı bu sistem ile bir oyuncunun bir karakteri yaratırken duygu durumunu yaratıcı temel öğe olarak kullanmasını ve bunu bilinçli bir şekilde yaparak tesadüfi tepkilerden arınıp uzaklaşmasını amaçlar. *“Sahnede hiçbir zaman kendiniz olmaktan çıkmayın. Her zaman bir sanatçı olarak, kendi kişiliğiniz içinde oynayın. Kendinizden kurtulamazsınız. Sahnede kendiniz olmaktan çıktığınız anda, rolünüzü de gereğince yaşamaktan çıkmış, abartmalı, yanlış oyuna sapmışsınız*

demektir. Bu yüzden, ne kadar çok oynarsanız oynayın, kaç rol alırsanız alın, kendi duygularınızı kullanma kuralından bir kez bile ayrılmayın. Bu kuralı bozmak, canlandırdığınız kişiyi, bir rol için asıl yaşam kaynağı olan hareketli, canlı bir insan ruhundan yoksun bırakarak öldürmek demektir.” (Stanislavski, 2015, s.203)

Stanislavski kullandığı duygu belleği kavramı ile bir oyuncunun yaşamda tecrübe ettiği duygulardan faydalanması gerektiğini belirtir. Fakat oyuncu sadece bununla yetinmemeli ve düş gücünü de kullanarak hiç deneyimlemediği bir duygu durumuna da ulaşabilmelidir. Bunun için oyuncu oyundaki alt metni kavramalı ve “ben de bu durumu yaşamış olsaydım” sorusunu sormalıdır. Oyuncunun bu konuda söz konusu olabilecek eksiklerini de “aksiyon belleği” oluşturarak kapatabileceğini belirtir. Oyuncu, duygu belleğinde yer almayan duyguları egzersiz yaparak tecrübe etmeli ve bu yolla bir aksiyon belleği oluşturmalıdır. Bu aksiyon belleği oyuncuya karşılaşılabileceği bir duygu durumuyla ilgili pratik kazandıracak veya yeni açılımlar yapmasına zemin oluşturacaktır.

“Bir aktör, rolünü, hazır bulduğu ilk gereçle kurmaya kalkmaz, bu da o yinelenmiş duygulara dört elle sarılmak zorunda oluşunuzun başka bir nedenidir. Aktör, kendi anıları arasında çok dikkatli bir seçim yapar, en ayartıcı olan yıpranmış duygularını, deneylerini bir yana ayırır. Sonra canlandırmak istediği kişinin ruhunu, kendi günlük duygularından daha değerli olan coşkularla dokumaya koyulur. Esin için bundan daha verimli bir yol düşünebilir misiniz? Bir sanatçı kendi içinde, kendi benliğinde bulunanın en iyisini alır, sahneye getirir. Piyesin gereklerine göre biçim değişir, ama sanatçının insanlık coşkuları kalır, bu coşkuların yerini başka bir şey tutamaz.” (Stanislavski, 2015, s.202)

1.1.3.Meyerhold Tekniği (Biyomekanik Yöntem)

Vsevolod Meyerhold’un ortaya attığı biyomekanik yöntem Stanislavski’nin kuramıyla taban tabana zıtlık içermektedir. Stanislavski, eylemi duygulardan fiziksel harekete doğru kurarken, Meyerhold ise eylemi fiziksel hareket ile sınırlandırmış ve duyguyu ikinci plana atmıştır. Çünkü ona göre gerekli olan tek şey duyguları seyirciye aktarmaktır ve bunun için oyuncunun o duyguyu hissetmesine gerek yoktur. Fiziksel hareket zaten duygulanımı sağlayacaktır. Meyerhold duyguyu çıkış noktası alan

teknîği ise Şu sözleriyle eleştirmektedir; “*Sahneye insan çıktığı zaman, neden onu natüralist öğretinin kuklasına çevirmeye çalışan yönetmene kr körüne bağlı kaldı? İnsan, sahnede insanın sanatını yaratma güdüsü taşı mıyordu. (...) Yalnızca tiyatroya mahsus hayali jestler, stilize teatral hareket, teatral sesleniŐlerin ölçülü tonlamaları: Bunların hepsi de hem halk hem de eleŐtirmenler tarafından kınanmıŐtır, çünkü ‘teatrallik’ kavramı, sözde ‘i duygucu oyuncular’ tarafından geliŐtirilen oyunculuk tarzının izlerini hala taşımaktadır.*” (Meyerhold, 2014, s.121) Meyerhold yalnızca yönetmenin yönlendirmelerine bağlı kalan oyuncularını ve duyguyu temel alan yöntemi de eleştirmektedir. Oyuncunun doğru bir oyun çıkarabilmesi için sorgulayıcı olması gerektiğini fakat bu sorgulama eyleminin yönetmenin ve yazarın fikirleriyle çatıŐmak zorunda olmadığını belirtir. “*Oyuncunun sanatı, seyirciye yönetmenin yorumunu aktarmaktan çok daha fazlasını yapmaktır. Oyuncu ancak hem yönetmenin hem de yazarın fikrini özümseyip, kendinden bir Şeyler de kattığı zaman seyirciyi etkilemeyi başarır.*” (Meyerhold, 2014, s.40-41)

Meyerhold’a göre bir oyuncunun hayatta ki en önemli Şeyi bedenidir ve bir oyuncunun yönetmenden aldığı direktifleri çok hızlı bir Şekilde yerine getirebilmesi için bedenini çok iyi eğitmesi gerekir. Bu da ancak disiplinli bir çalışma süreciyle gerçekleŐebilir. Fakat bu biyomekanik yöntem sanılanın aksine oyuncuyu robotlaŐmaya değil bedenini tanınmasına, teknik çalışmayı ve disiplini öğrenmesine ve ufkunu geniŐletmesine yardımcı olur. Çünkü Meyerhold için duygular yalnızca teknik ile kontrol edilebilir. “*Oyunculuğa biyomekanik yaklaşım, düŐünülenin tersine, ne oyuncuyu makine durumuna indirger (ama kişilik içindeki makineyi ya da kuklayı göstermeyi sağlayabilir) ne de oyuncunun doğaçlama yeteneğini inkâr eder. Oyunculuğu montaj ilkesine açar, oyuncuya, metni tarif işlevi olmayan, uzamsal-ritmik imgeler yaratma görevi verir, oyuncuyu, uzam içinde çevresini ve kendini görmeye zorlar. Bu tip oyunculuk, oyuncunun, kendi bedeninin sahne üstündeki ve içindeki çizgilerinin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik kavramlara, kendini sınırlama kavramına dayanır. Belli kurallara egemen olmak, dŐ gücünü özgürleŐtirir ve üretimci ütopyaların basitleŐtirici verimli makine-adam sloganının ötesinde, oyuncuya kendi bedenini kazandırır ve kendisinin sınırladığı minimal bir uzam içinde tam olarak kullanabileceği çok geniş bir özgürlük alanı verir. Kurallara egemen olmak, oyuncuya onları aşma olanağı da sağlar.*” (Meyerhold, 1997, s.331)

Meyerhold, 'kurallara egemen olmak onları aşma olanağı da sağlar' sözü ile iç duygucu oyuncularını eleştirmektedir; *"İç duygucu oyuncular, kendi ruh hallerini sahneye aktarmaktan onur duyarlar. Teknik disipline boyun eğmeyi reddederler. Bu oyuncu tiyatrodaki doğaçlamanın kıvılcımını çakmış olmaktan dolayı gurur içindedir. Bu masum sanatçı, doğaçlamalarının geleneksel İtalyan komedilerdeki doğaçlamalarla benzerlik taşıdığını düşünür. Fakat commedia dell'arte doğaçlamalarının temelinde kusursuz bir teknik olduğunun farkında değildir. İç duygucu oyuncu ise her türlü tekniği reddetmektedir. "Teknik yaratıcı özgürlüğü kısıtlar." Hep söylediği şey budur. O yalnızca duyguların açığa çıktığı bilinçsiz yaratım anına inanır. Böyle bir an gelirse, başarır; gelmezse, başaramaz."* (Meyerhold, 2014, s.122)

Biyomekanik yöntemde oyuncu bedeninin mekaniğini bilmeli, tıpkı bir işçi gibi bedenini hazırlamalı ve her daim diri tutmalıdır. Çünkü Meyerhold için en güçlü anlatım aracı harekettir. Oyuncu duyguyu anımsamak, hissetmek ya da yaşamak zorunda değildir. Meyerhold için bir oyuncu hiç tecrübe etmediği bir duyguyu bile hareket bütünlüğü içerisinde kavrayabilir ve aktarabilir. Bunun için gerekli olan duyguyu çağrıştıracak doğru hareketleri bulmalıdır ve bu konuda en önemli işbirlikçileri yazar ile yönetmendir. Fakat bu yazar ve yönetmenin yönlendirmelerine körü körüne sağık kalmak anlamı da taşımaz. Var olan duygu durumunun ortak bir çalışma ile açığa çıkarılması gerekir. Oyuncu sahne üzerinde yazara ve yönetmene biat eden bir kukla olmaktan çıkmalı, yazar, yönetmen ve oyuncu fikir alış verişi içerisinde olmalıdır. Çünkü Meyerhold için oyuncu sahne üzerinde yazarın ve yönetmenin tavsiyelerini uygulayan ve aynı zamanda sahne üzerinde duyguları algılatan kişidir. Duygular oyuncuda değil seyircide uyanmalı ve seyirci eyleme sevk edilmelidir.

1.1.4.Dışavurumcu Alman Tiyatrosu ve Epik Tiyatro

Ekonomik ve politik istikrarsızlık içerisindeki Alman toplumunun yaşadığı buhran, özellikle izlenimcilik ve doğalcılık akımlarına karşı çıkan, yaşamın gerçeği olduğu iddia edilen doğanın olduğu gibi aktarılması gayretine karşı çıkan genç kuşak sanatçılar, öznel ve içsel gerçeğin yansıtılması gerektiğini savunmuştur. Birinci paylaşım savaşının da etkileri Alman toplumundaki sosyo-ekonomik buhranı daha da derinleştirmiş dışavurumculuk akımı Alman kültüründe etkilerini göstermeye başlamıştır. Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde düzene karşı koymak ve hatta var

olan düzeni yıkıp yerine daha iyi bir düzen getirebilme eğilimi vardır. Toplum hastadır ve toplumun iyileşebilmesi yeni bir düzen ile mümkündür. Bu yüzden sanatçı, yarattığı eserlerde topluma gerçeklik yanılgıları sunmak yerine toplumun içinde bulunduğu fakat farkında olmadığı, bastırıldığı duyguları sunmalıdır. Toplum psikolojisini temel alan bu akım tiyatro sanatını da etkilemiş ve kendine has bir üslup oluşturmuştur.

“Dışavurumcuların oyunlarındaki yapı da kendine özgüydü: 1) Bu oyunlarda uzun bölümler yerine, kısa episodlar vardı; 2) Oyun kişileri daha çok çeşitli düşünceleri, kavramları ve toplum kesitlerini temsil ediyorlardı; 3) Konuşma örgüsü ise şiirli konuşmalardan kuru makine takırtılarına kadar genişleyen bir dil yapısına sahipti; 4) Gerçekçi dekor yerine, atmosferi sağlayacak yükseltmeler, basamaklar, eğik düzeyler kullanılıyordu ve ışıklandırma atmosferi sağlamada baş etken oluyordu; 5) Düşünceyi iletmede projeksiyon ve sinema filmi gibi sanatsal araçlar kullanılıyordu; 6) Sahne üzerinde seyirci imgelemine zenginleştirecek ya da anlatım olanakları sağlayacak her türlü etmen kullanılıyordu.” (Nutku, 2001, s.138)

Dışavurumcu oyunlarda oyun kişileri ise bağlı ve bağımlı oldukları grubu temsil eder. Bir hasta tüm toplumu, bir hasta doktor tüm politikacıları, bir işçi tüm işçi sınıfını, bir din adamı kilise otoritesini, bir patron burjuva sınıfını, bir baba var olan statükoyu, bir genç ise düzene başkaldırıp toplumu uyarmak ve uyandırmak isteyen genç kuşağı temsil etmektedir.

“Alman dışavurumcu yazarları arasında, en ünlüleri Georg Kaiser, Emsi Toller ve genç Bertolt Brecht'tir. Brecht sonradan dışavurumculardan ayrılmış ve kendi kuramı, estetiği ve uygulamalarıyla çağdaş tiyatroyu etkilemiştir.” (Nutku, 2001, s.139)

Dışavurumculuğun belirtilerinden de yararlanan usta şair Brecht, yirmili yaşlarında marksizmi benimsedikten sonra tüm çalışmalarını da siyasi fikirleri doğrultusunda oluşturmaya başladı. Brecht artık eserleri vasıtasıyla kapitalist toplumları eleştiriyor ve yeni önermelerde bulunuyordu.

Erwin Piscator'un temelini attığı epik tiyatro üzerine çalışmalar yapan Brecht, tiyatronun topluma hizmet etmesi ve toplumu uyarması gerektiğini dile getiriyordu. Fakat Brecht için bu toplumsal gerekliliğin üretimi mevcut tekniklerle mümkün değildi.

Oyunculukta salt bir Brecht Tekniğinden söz edebilmemiz daha doğrusu bunun adını direkt Brecht Tekniği koyabilmemiz pek de mümkün değildir aslında. Çünkü Bertolt Brecht'in amacı yalnızca bir oyunculuk tekniği geliştirmek değildi. Onun amacı ve önceliği toplumsal ihtiyaçları harekete geçirebilmektir ve karşılayabilmektir. Doğal olarak bu amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği çalışmalar ve ürettiği eserler ile yeni bir oyunculuk anlayışını da ortaya atmış oluyordu zaten. Günümüzde sık sık kullanılan "Brecht Tekniği" ya da "Brechtien Oyunculuk" gibi terimler ile ifade edilmek istenen şey aslında; Brecht'in geliştirdiği ve sınırlarını kesinleştirdiği "Epik Tiyatro Oyunculuğu"dur.

Brecht'in "Geleneksel Tiyatro" diye ifade ettiği benzetmecî tiyatro, seyircinin oyun ve oyuncularla özdeşleşmesini isteyen ve seyirciyi uyardırmayan aksine uyuşturan bir tekniktir. Ona göre seyircinin katarsise ulaşması yani arınması yeterli değildi. O, seyircinin uyarılmasını, düşünmeye ve eleştiriye yönlendirilmesini talep ediyordu. Çünkü kapitalizm zaten toplumları yeterince uyuşturmaktaydı. Sanat aracılığıyla uyumuş olan yığınlar uyarılmalı, uyandırılmalı, düşünmeye, itiraz etmeye ve üretmeye yönlendirilmeliydi. Akli ön plana koyan Brecht, sanatın bilim ile ilişki içerisinde olduğunu, bu ilişkinin doğal ve kaçınılmaz olduğunu ve ancak nesnel bir bakış açısıyla üretilen şeyin anlam kazanabileceğini ve topluma hizmet edebileceğini ifade ediyordu.

"Seyircilerle sahne arasındaki bağlantı, bilindiği üzere, öteden beri özdeşleşme temeline dayanır. Geleneksel tiyatro oyuncusu, söz konusu ruhsal eylemi gerçekleştirmek için öylesine yoğun çaba harcar ki, sanki sanatının ana amacı olarak bunu görmektedir." (Brecht, 2011, s.176)

Brecht bu sözleriyle özdeşleşme temeline dayanan oyunculuk tekniğinin tek ve ana amacının seyirciyi ikna etme çabası olduğunu belirtmektedir. Bu ikna çabasını biricik amaç olarak görmenin yanlış olduğunu, seyircinin ipnoz edilmemesi gerektiğini, toplumun zaten ipnoz halinde olduğunu ve sanatın ipnoz edilen toplumu uyandırması gerektiğini belirtiyordu. İşte tam bu noktada Brecht seyircinin sahnedeki oyun ve oyuncularla özdeşleşmesini engellemek için Çin tiyatrosunun yabancılaştırma etmenini devreye sokacaktı.

"Çin tiyatrosuna baktığımız zaman, yabancılaştırma efektini sağlamak için aşağıdaki yolun izlendiğini görmekteyiz: Bir Çinli oyuncu, her şeyden önce, kendisini

çeviren üç duvar dışında bir dördüncü duvar daha bulunuyormuş gibi davranmaz; karşısında bir seyirci topluluğunun varlığından haberi olduğunu açıkça belli eder. Böylesi bir davranış da Avrupa sahnelerine özgü yanılısamayı (illüzyon) hemen kapı dışarı eder tiyatrodan; dolayısıyla seyirci, gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiği yanılısamasına kapılmaz.” (Brecht, 2011, s.14-15)

Brecht tıpkı Çin tiyatrosunda olduğu gibi dördüncü duvarı yok sayacak ve Avrupa’da dördüncü duvarı yıkan çalışmalar üzerine yoğunlaşarak özdeşleşme tekniğinin karşısına yeni bir teknik koyacaktı. Bunu yaparken karşı çıktığı teknikten de beslenecek ve oluşturmak istediği şeyi sistemli hale getirebilmek için olumlu ve olumsuz karşılaştırmalarda bulunacaktı.

“Batılı bir oyuncu ise sergilediği olay ve kişilere elden geldiğince yaklaştırmaya çalışır seyircisini. Bu amaca varabilmek için, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesine çalışır ve kendisi de tüm gücünü harcayarak, bir başka kişiyle, oyunlaştırdığı kişiyle elden geldiğince katıksız bir özdeşleşmeyi gerçekleştirmeye bakar.” (Brecht, 2011, s.17)

“Çinli oyuncu bir kendinden geçiş (trans) durumu yaşamaz; oyunu her an istenilen noktada kesintiye uğratabilir ama o gene de kopmaz oyunundan; kesilme sona erer ermez, kaldığı yerden gösterisini sürdürür. Oyununa ne zaman, nerede ara verdirirsek verdirelim, hiçbir vakit yaratı eyleminin o gizemsel anına rastlamaz bu; çünkü Çinli oyuncu sahneye, yani seyirci karşısına yaratı eylemiyle işini bitirmiş olarak çıkar.” (Brecht, 2011, s.20)

Brecht, Batılı oyuncunun tümdeğişime ulaştığı andan itibaren kendine ve seyirciye sunabileceği başka bir şeyinin kalmadığını ve benzetmecî tiyatro anlayışının bu noktadan itibaren işlevini tamamladığını belirtmektedir. Fakat epik tiyatronun görevi bu noktadan sonra da devam etmektedir. Brecht, Çin tiyatrosunda ise oyuncuların bir ruh haline bürünmediklerini bunun yerine oynadıkları rolün söz konusu duygu durumlarını daha önce provalarda saptayarak, sahnede açık bir bilinç ile oynadıkları role hâkim olduklarını belirtmektedir. Nitekim bu teknik duygudaki rastlantısallığı yok ettiği gibi oyuncuyu duyguların ve duyguların ve yönetmenin ve hatta kendisinin esiri olmaktan da kurtarmaktadır.

1.1.4.1.Yabancılaştırma Efektı

Brecht, yabancılaştırma efekti ile seyirciyi sahnedeki olaydan uzaklaştırarak nesnel bir tutum takınmasını ve sorgulamasını hedefler. Sahnede olan biten her şeyin bir illüzyon olmadığına farkında olması ve kendisinin de aslında oyunun bir parçası olduğu ve sorgulayarak oyuna hizmet etmesi gerektiği kanısındadır.

“Y-efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilediği olayı, sahnede bir anlattıcı-gösterici tutumuyla canlandırmasıdır. Sahneyi seyirciye kapayan, dolayısıyla sahnedeki olayın gerçek içinde ve seyircisiz geçtiği yanılsamasının doğmasına yol açan dördüncü duvar tasarımında vazgeçmesi hiç kuşkusuz zorunludur. Bunlar yapıldı mı, oyuncu ilke bakımından doğrudan seyircilere yönelme olanağına kavuşur.” (Brecht, 2011, s.175-176)

Oyuncu, dördüncü duvarı yok sayıp seyirciye yönelme olanağına kavuştuğu anda özdeşleşme kabuğunu hem kendisi hem de seyirci için kıracaktır. Aynı zamanda oyuncu, rol kişisini oynarken onun gibi düşünmek, onun gibi davranmak zorunda olmadığına da farkına varacak ve bir duygu durumu için kesin ve mutlak bir tavrın söz konusu olmadığını fark edecektir. Bunu fark ettiği andan itibaren oynadığı karakterin duygu durumunu sahne üzerinde, çeşitli örneklerinden birini seçerek benzetmek yerine o duygu durumlarından birini seçerek seyirciye sadece ileten, gösteren bir araç/gösterici/gösteren kişi haline gelecektir.

“Y-efektı tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkoyar. Ne var ki, belirli kişileri sahnede canlandırıp davranışlarını sergilerken özdeşleşmeye de tümüyle sırt çevirmez epik oyuncu. (...) Epik tiyatro oyuncusu özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır. Ama oyun içinde seyirciyi de aynı eyleme sürüklemek için başvuramaz özdeşleşmeye; bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılarak ilgili eylemi oyunun bir ön aşamasında, yani provalarda bulunup rolü üzerinde çalışırken gerçekleştirir. (...) Oynayacağı kişinin hiçbir davranışını ‘zorunlu’, ‘başka türlü düşünülemez’, ‘ilgili kişinin karakterinden ister istemez beklenmesi gereken’ bir davranış diye benimsememelidir.” (Brecht, 2011, s.177-178)

Brecht; *“Oyuncu, sahnede bir tümdeğişim geçirerek oynadığı kişiye dönüşmez.”* (Brecht, 2011, s.178) der. Yani oyuncu, rolü kişisini canlandırırken kendi iç dünyasını rol kişisine ya da rol kişisinin iç dünyasını kendine boşaltmaz. O, sahnede kendisi

olmaya devam ederken rol kişisini seyirciye yansıtan bir aynadır sadece. Ve Brecht'e göre; *“tümdeğişimsiz oyunda, oyun kişilerine ilişkin söz ve davranışlar üç yola başvuru olarak yabancılaştırılabilir;*

- 1) *Üçüncü kişiye çevirme,*
- 2) *Geçmişe aktarma,*
- 3) *Oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da oyun kapsamına alma.”(Brecht, 2011, s.179-180)*

Brecht bu üç yöntemi şu şekilde açıklar;

“Üçüncü kişiye çevirme, yani ‘o’ zamirinin kullanılması ve olayın geçmişe aktarılması, oyuncunun oyununa gerekli bir uzaklık gerisinden bakabilmesini sağlar. Ayrıca oyuncu, rolünün nasıl oynanacağına ilişkin not ve açıklamaları belirleyerek, provalarda bunları da ezberleyip katar metnin içine. (“Ayağı kalktı ve kötü kötü söylenmeye başladı, çünkü yemek yememişti...” ya da: “Böyle bir şeyi ilk kez işitiyordum; gerçek midir, değil mi, bilemedi...” ya da: “Gülümsedi ve hiç de tasalanmamış bir edayla dedi ki...”) Oyunun nasıl oynanacağına ilişkin açıklamalar da üçüncü kişi ağzından sunulup iki ayrı ses tonu karşı karşıya getirilerek, ikinci yani asıl metindeki konuşmaların yabancılaştırılması sağlanır. Bundan başka, sergilenecek sahnenin bir kez sözle belirtilip kendisine sunulacağına önceden bildirilmesi, sonra seyirci karşısına çıkarılması da yine oynanış biçimini yabancılaştırır. Geçmiş zaman kipine gelince: *Bu kip, oyuncuyu alıp öyle bir noktaya taşır ki, ağzından çıkan cümlelere ilerden dönüp bakabilsin. Böylece konuşulan cümleler, konuşanın gerçek dışı bir yöntemle başvurmaya gerek kalmaksızın yabancılaştırılır; çünkü konuşan, dinleyene karşın, oyunda ne gibi sonuçlara varılacağını bilir önceden; oyunu pek tanımayıp konuşulan cümleye yabancı seyircilere göre, ilgili cümle konusunda daha doğru yargılar verecek durumdadır. İşte böyle bir kombine yöntemle başvuru olarak, daha provalar sürdürülürken yabancılaştırılan metin ve genellikle bu özelliğini sahnede de korur.”* (Brecht, 2011, s.180)

Yabancılaştırma efektinin doğallığı kırıdığına dair eleştirilerde bulunanlara karşı Brecht yabancılaştırma efektinin aksine yapaylığı kırarak doğallığı sağladığını belirtir.

“Y-efektinin sağlanması koşulu, oyunun doğallıktan yoksunluğu değildir. Bizim efektle anlatmak istediğimiz, apayrı bir şeydir. Hatta denebilir ki, Y-efektinin

sağlanması, düpedüz oyunun doğallığına ve rahatlığına bağlıdır. Ancak bu tür bir oynayıta, oyunun gerçeğe uygunluğunu (sistemini kaleme alırken Stanislavski'yi epey uğraştırmış bir konudur bu) denetleyebilmek için yalnız 'kendi içindeki doğal duyguları'na başvuramaz oyuncu; her an, dışarıdan başkaları, oyunla gerçek arasında karşılaştırmalar yaparak, "Kızmış biri böyle mi konuşur gerçekte? - Kazaya uğramış biri böyle mi oturur?" gibi sözlerle oyuncuyu eleştirip, onu düzeltebilir. Epik Tiyatro'da oyuncu öyle oynar ki, ağzından çıkan her cümle sonunda, seyirciler bu cümleyle ilgili bir yargıya varabilsin. Adeta her jest, oyuncu tarafından seyircilerin bilirkişiliğine sunulur." (Brecht, 2011, s.19-20)

Seyirci; sahnedeki aksiyona, bulunduğu mekana ve zamana yabancılaştığı an nesnellığe doğru adım atmaya başlayacak ve irdeleme mekanizması devreye girecektir. Yalnız bu durum Brecht için tek başına yeterli değildir. Brecht bunun da ötesinde seyircinin edinmiş olduğu bu farkındalığı (bu yabancılaşma halini) oyun salonunu terk edip sokağa adım attığı andan itibaren yaşam boyunca devam ettirmesini istemektedir. Çünkü ona göre, bu düşünsel evrim gerçekleşir ve sürekliliğe kavuşursa ancak o zaman ürettiği eser topluma fayda sağlayabilir. Ve topluma hizmet ettiği anda, ürettiği eser sanat değeri taşıyabilir.

1.1.4.2.Gestus

"Non verbis, sed gestibus! (Söz yerine gestuslar!)"

"*Gestus adı altında el kol devinimleri anlaşılmalıdır. Gestus ile söylenilmek istenen, pekiştirici ya da açıklayıcı el kol devinimleri değil, toplu davranışlardır. Gestus'a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir.*" (Brecht, 2011, s.154)

Brecht, gestus kavramını açıklarken hepimizi ilgilendiren "toplu/toplumsal jestler"den ve "toplu/toplumsal davranışlar"dan bahsetmektedir. Brecht; "*Bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir*" sözüyle insan ilişkilerindeki etki-tepki mekanizmasına dikkat çekerken olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisini de vurgulayarak diyalektik tiyatronun temellerini atıyordu.

Fakat onun için önemli olan toplumsal gestuslardı; “*Her gestus toplumsal nitelik taşımaz. Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal bir gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki, pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savaşması bu yoldan dile getirilebilsin. (...) Kovalanmış bir köpeğin bakışı toplumsal bir gestus olabilir; yeter ki, böylelikle bir insanın, başka insanların birtakım oyunlarıyla hayvansal bir düzeye nasıl indirildiğini ortaya konabilsin.*” (Brecht, 2011, s.155-156)

Brecht bu ifadesiyle gestusu toplumsal bir tavır olarak anlamlandırmaktadır. Bu toplumsal tavır; sınıfsal, politik ve psikolojik davranışların tümünden oluşur. Rol kişinin sosyal statüsü (toplumsal sınıfı), bu statünün getirmiş olduğu -doğru ya da yanlış- tarihsel alışkanlıklar (yani bir zengininkostümü, üslubu, olaylara karşı verdiği tepkiler ile bir yoksulun kostümü, üslubu, verdiği tepkiler) ve bu alışkanlıkların (kalıpların) psikolojik yansımalarının toplamı ve bu toplamın yarattığı karşıtlık gestusu oluşturmaktadır.

Brecht, gestus kavramıyla oyuncular için de sınırsız bir özgürlük alanı sağlıyordu. Oyuncular yalnızca yönetmenin telkinleriyle hareket etmek yerine oyunun ve rolün üzerinde düşünsel çalışmalarını arttırarak gestusu topluma (izleyiciye) gösteren yaratıcı kişi haline geliyordu.

1.1.4.3.Epik Oyunculuk

Bertolt Brecht, epik tiyatro oyunculuğunun sınırlarını çizerken yabancılaştırma efektini epik oyuncu için başlangıç-temel nokta olarak görmüştür. Çünkü rol kişinin ruh haliyle değil davranışlarıyla ilgilenir. Fakat sanılanın aksine özdeşleşme denilen ruh halini tamamen reddetmemiştir. Brecht, oyuncunun bu ruhsal eylemden provalar esnasında yararlanması gerektiğini ve böylelikle gerekli çalışmayı/çözümlemeyi yaptıktan sonra doğru bir y-efektine ulaşabileceğini belirtmiştir. Oyuncu, provalarda denediği bu ruhsal eylemleri prova çalışmalarında bırakmalı ve bunu oyun esnasında seyirciyi trans haline geçirmek için kullanmamalıdır. Brecht’e göre epik tiyatronun geleneksel tiyatrodan ayrıldığı nokta da burasıdır.

“Y-efektini tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkoyar. Ne var ki, belirli kişileri sahnede canlandırıp davranışlarını sergilerken

özdeşleşmeye de tümüyle sırt çevirmez epik oyuncu. (...) Epik tiyatro oyuncusu özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır. Ama oyun içinde seyirciyi de aynı eyleme sürüklemek için başvurmaz özdeşleşmeye; bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılarak ilgili eylemi oyunun bir ön aşamasında, yani provalarda bulunup rolü üzerinde çalışırken gerçekleştirir. (...) Oynayacağı kişinin hiçbir davranışını 'zorunlu', 'başka türlü düşünülemez', 'ilgili kişinin karakterinden ister istemez beklenmesi gereken' bir davranış diye benimsememelidir.” (Brecht, 2011, s.177-178)

Brecht'in özdeşleşmeye karşı çıkmasına rağmen ruhsal eylemleri tamamen reddetmemesinin ve provalarda oyunculara bu konuda esneklik, özgürlük tanınmasının nedeni oluşturmak istediği sistemin daha iyi anlaşılabilmesi içindi. Çünkü oyuncunun toplumsal tavrı yani gestusu kavrayabilmesi için buna da ihtiyacı vardı.

Brecht'in özdeşleşmeye karşı çıkmasının temel nedeni ise seyircinin duygularının ele geçirilmesi, yönlendirilmesi ve artırılmasıydı. Çünkü Brecht için önemli olan duyguların değil aklın harekete geçirilmesiydi. Brecht bu yönden Stanislavski'nin sistemini ileri bir adım olarak görmesine rağmen psikanalizi anımsattığını belirterek eleştirmekteydi. Stanislavski'nin rafine edilmiş duygulardan yola çıkarak mutlak bir pencere açtığını ve mutlak reçeteler, idealize edilmiş yaşantılar sunduğunu düşünmekteydi.

“Stanislavski sistemi, insan ruhunun üzerine herhangi bir sistemden ayrı bir tutumla eğilmiyordu; sanatın 'rahipleri' yer alıyordu bu sistemde; bir 'cemaat' yer alıyor, seyirciler bir 'cezbe' durumunda tutuluyor, konuşulan sözden mutlak bir gizemsellik (misticizm) taşıyordu. Oyuncu 'sanatın bir hizmetkârı' idi, bir fetişi. Öte yandan pek genel, puslu silik, pratik yanı bulunmayan bir nesneydi. Ayrıca, Stanislavski sisteminde bir 'bağışlatma'yı gerektiren 'içtepisel' jestler öngörülüyordu. Sahnede işlenen hatalara günah diye bakılıyor, seyircilere İsa'nın müritlerinin panktot'daki yaşantısını andıran bir 'yaşantı' sunuluyordu.” (Brecht, 2011, s.218-219)

Brecht, yaşanan çağda artık özdeşleşme peşinde koşmanın bir anlamı kalmadığını, tiyatronun insanlara ve topluma yeni bir şey sunması gerektiğini belirtiyordu. Ve bu sunduğu yeni teknik hem oyuncu hem de seyirci için eleştiriye giden yolu açmalıydı.

“Özdeşleşmenin sağlanmasında görülen aksaklıklar karşısında takınılacak bir diğer tutum daha vardır ki, tam bir özdeşleşme ardında koşmanın bundan böyle bir anlatım taşıyıp taşımadığı sorusunu ortaya atmaktır. İşte, epik tiyatro kuramı yaptı bu işi; özdeşleşmenin sağlanmasındaki güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci ipnoz durumundan alınıp esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirerek yansılacağı kişiye dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktı. Oyuncuyla oynayacağı kişi arasında belli bir uzaklığın korunmasına çalışılacak, seyircinin eleştirilerde bulunabilmesi sağlanacaktı. Yansılana kişinin davranışı dışında sahnede bir başka davranış biçimi daha sergilenecek, böylece ikisi arasında bir seçme yapma durumu doğacak ve bu da eleştiriye giden yolu açacaktı.” (Brecht, 2011, s.218)

Brecht öncelikle oyuncuyu kendisine yabancılaştırmış ardından oyuncu aracılığıyla seyirciyi yabancılaşma noktasına getirmiş ve eleştiri mekanizmasını harekete geçirebilmişti. Oyunlarının temelini ve çatışma noktalarını da bu yabancılaşma tekniği üzerine kurmuş, topluma hizmet eden ve toplumu harekete geçiren politik üslubundan asla vazgeçmemiştir.

1.1.5.Chekhov Tekniği

Stanislavski'nin öğrencilerinden Michael Chekhov, oyunculuk ve yönetmenlik sanatı için geliştirdiği alıştırma tekniklerini belirli bir teknik haline getirmeyi başarmıştı. Chekhov'a göre bu teknik; “Yaratıcı süreç perdesinin arkasında yatanları merak etmenin bir sonucu” idi.

Bir yanda hocası Stanislavski'nin ortaya koymuş olduğu psikanalitik yöntem diğer yanda bu yönteme karşı çıkan Meyerhold, Piscator, Brecht gibi isimlerin geliştirmiş olduğu biyomekanik, politik ve toplumsal oyunculuk teknikleri iki farklı kutubu oluşturmaktaydı.

Chekhov ise her iki kutuptan da faydalanarak yeni bir sentez ortaya koyuyordu. Çünkü onun için sanatçının yaratıcı süreci tek bir yöntem/tek bir araç (salt ruhsal eylem ya da salt fiziksel eylem) ile ortaya konamaz ve tamamlanamazdı. Onun için

oyunculuk, ne hocası Stanislavski'nin duygu temrinleriyle psikolojik açılımlar yapması ne de Meyerhold'un bedeni makineleştirecek kadar ileri giden bir beden eğitimi idi. Fakat Chekhov diğer isimlerin yaptığı gibi var olana direkt karşı çıkmak yerine, geliştireceği yeni sisteme hizmet edebilecek yöntemleri sistemine dahil ederek, bunları, fikirleriyle ve edindiği birikimlerle harmanlıyordu. Hocası Stanislavski'nin psikofiziksel oyunculuk tekniğini geliştirirken, Meyerhold'un biyomekanik tekniğini de göz ardı etmiyordu. Bedenin disipline edilmesi gerektiğini fakat ruhsal eylemin tamamen yok sayılmayacağını söylüyor ve duyguyu kökten bir karşı çıkışla yok sayanları eleştiriyordu.

“19.Yüzyılın son otuz yılından beri, materyalistik dünya görüşü bilim ve günlük yaşamda olduğu gibi sanat alanında da giderek artan bir güçle hüküm sürüyor. Böylece, sadece elle tutulan, dokunabilen ve yaşam olgusunu dış görünüşüyle yansıtan şeyler sanatçının dikkatini çekiyor. Materyalistik görüşün etkisindeki günümüz oyuncusu, sanatının psikolojik unsurlarını durmadan göz ardı etmeye ve fiziksel görüntüyü fazlasıyla önemsemeye eğilimli. Tabii ki o, bu sanattan uzak ortamın içine girdikçe, bedeni git gide canlılığını kaybeder, daha yüzeysel, daha belirgin, bir kukla gibi olmaya başlar; hatta kendi mekanik çağının otomata bağlanmış makinesine benzer. Kendini pazarlama, özgünlüğün yerini alır. Oyuncu sahne hilelerine ve klişelerine başvurmaya başlar ve çok geçmeden bir sürü tuhaf oyunculuk alışkanlıkları ve yapmacık bir beden üslubu edinir. (...) Yaşamı olduğu gibi sahneye taşımaya çalışırlar ve bunu yaparak sanatçıdan çok sıradan fotoğrafçılara dönüşürler.” (Chekov, 2014, s.52)

“Peki, sıradan bir insana belirsiz gelen şeyleri görmek ve onları tecrübe etmek yeteneğiyle donatılmış olan sanatçı, daha doğrusu oyuncu değil midir? Ve onun en coşkun içgüdüleri ve asıl görevi, kendi gördüklerinden ve hissettiklerinden edindiği kendi izlenimlerini seyirciye iletme değil midir? Ama bedeni sanat ve yaratıcılık dışı etkenler tarafından sınırlandırılmış ve zincirlenmişken bütün bunları nasıl başarabilir? Oyuncunun üzerinde çalışabileceği fiziksel enstrümanları sadece sesi ve bedeni olduğundan, bu enstrümanları sanatına düşman ve onu yok edici baskılardan koruması gerekmez mi?” (Chekhov, 2014, s.52-53)

Chekhov, psikolojiyi yok sayan ya da ikinci plana atan teknikleri eleştirmekle yetinmiyor çözümünü de şu ifadelerle iletliyordu; *“Soğuk, analitik materyalist düşünce,*

hayal gücüne olan gereksinimi yok etmeye niyetli. Bu öldürücü saldırıyla baş etmek için, oyuncu, bedenini materyalisttik bir yaşama ve düşünceye itebilecek şeylerin dışında kalan dürtülerle düzenli olarak beslemelidir.” (Chekhov, 2014, s.53)

Chekhov, geliştirdiği yeni teknik ile oyuncunun ruhsal eylemlerinin ve fiziksel eylemlerinin bir bütün olduğunu ve bunların birbirinden ayrı tutulamayacağını söylüyordu. Chekhov, oluşturduğu ve geliştirdiği bütün alıştırmalarını (egzersizlerini) psikofizik üzerine kurguluyordu.

1.1.5.1.Oyuncunun Bedeni ve Psikolojisi

Michael Chekhov; *“Bedenini, sahnede yaratıcı fikirlerini ifade etmek için kullanacağı bir enstrüman olarak düşünmesi gerek oyuncu, bu ikisini, yani bedeni ve psikolojisi arasındaki mükemmel uyumu yakalamak için uğraşmalıdır.” (Chekhov, 2014, s.51)* demektedir. Chekhov, oyuncu bunu yakaladığı anda kendini sınırsız bir özgürlük alanında bulacağını ve oynama dürtüsünün onu harekete geçirmek için ateşleyeceğini belirtir.

Chekhov; *“Oyuncunun bedeni, işine özgü ihtiyaçlara uygun özel bir şekilde geliştirmelidir.” (Chekhov, 2014, s.51)* der ve bunun için üç şeye ihtiyacı olduğunu söyler.

“Birincisi ve en önemlisi bedeninin yaratıcı psikolojik dürtüye karşı yoğun bir duyarlılık kazanmasıdır. Bu ihtiyaç yalnızca sıkı bir fiziksel çalışmayla giderilmez. Böyle bir gelişim sürecinde psikolojinin de yer alması gerekir. Oyuncunun bedeni psikolojik nitelikleri içine çekmeli, onlarla öyle dolu olmalıdır ki, bu nitelikler bedeni yavaş yavaş, dâhice imgelerin, hislerin, duyguların ve isteklerin alıcısı ve ileticisi olan duyarlı bir zar haline dönüştürebilsin.” (Chekhov, 2014, s.52)

Chekhov, oyuncunun, beden mekaniğini geliştirirken psikolojik niteliklerin de kullanılması gerektiğini belirterek, insan bedenini ve psikolojisini bir bütün olarak tanımlamaktadır. Ve bu bütünü oluşturan iki parça uyumu olmalıdır. Oyuncu bu uyumu yakaladığı an role doğru yaklaşacaktır.

“Şimdi sıra ikinci ihtiyacı açıklamaya geldi: psikolojinin zenginleştirilmesi. Duyarlı bir beden ve zengin, renkli bir psikoloji birbirini tamamlar ve oyuncunun

mesleki amacına ulaşması için gereken uyumu yaratırlar. Bunu ilgi alanınızın çemberini sürekli genişleterek başarabilirsiniz. Dönem oyunlarını, tarihsel romanlarını ve hatta tarihin kendisini okuyarak, başka dönemlerdeki insanların psikolojilerini tecrübe etmeye veya kavramaya çalışın. Bunu yaparken, kendi modern görüş açınız, ahlaki değerleriniz, sosyal ilkeleriniz, kişisel doğanız ya da fikirleriniz gibi her hangi bir şeyle onları yargılamaya kalkmadan, onların düşüncelerine süzölmeye çalışın. Onları kendi yaşam biçimlerine ve koşullara göre anlamayı deneyin. İnsanın kişiliği asla değişmez, her zaman ve her çağda aynı kalır gibi dogmatik ve yanıltıcı düşüncelerden uzaklaşın. (...) Benzer şekilde, farklı milletlerden insanların psikolojilerinin derinliklerine inmeyi deneyin. (...) Dahası, çevrenizde itici bulduğunuz insanların psikolojilerinin derinine inin. Onların, daha önce belki de hiç fark etmediğiniz güzel ve pozitif yönlerini bulmaya çalışın. Onların yaşadıklarını yaşadığınızı varsayın ve kendinize neden bu şekilde hissettiklerini ve davrandıklarını sorun. ” (Chekhov, 2014, s.53-54)

Chekhov'un belirtmiş olduğu bu ikinci ihtiyaç her ne kadar Stanislavski'nin temrinlerine benziyor gibi düşünülse de aralarında ciddi bir fark bulunmaktadır. Stanislavski, oyuncunun söz konusu duygu eylemini veyahut duygu geçişlerini daha kolay ve daha hızlı kavrayabilmesi için coşku belleği oluşturması gerektiğini söyler. Chekhov ise bu noktada farklı düşünmektedir. Ona göre yaratıcı bireysellik sonsuzdur fakat kişisel psikolojik birikim ise sınırlıdır. Bu yüzden oyuncu için gerekli olan şey belleğinde daha önce biriktirdiği hazır duygular değildir. Oyuncu için gerekli olan şey o an empati kurmaktır ve oyuncunun bu empatiyi kurabilmesi için ona yardımcı olacak sınırsız bir kaynağı vardır; imgeler! İnsanın özünde var olan yaratıcı psikolojik dürtü ve bu dürtüye duyarlı olan eğitilmiş beden, psikolojinin de zenginleştirilmesi ile var olan (söz konusu) imgeler daha doğru kavranacak ve bu imgeler oyuncuyu bilinçli bir eylem bütünlüğüne götürecektir.

“Üçüncü ihtiyaç ise hem bedenin hem psikolojinin oyuncuya tümüyle itaat etmesidir. Kendinin ve sanatının ustası olacak oyuncu “rastlantı” faktörünü işinden uzaklaştırır ve sanatına sağlam bir zemin hazırlar. Oyuncuya yaratıcı etkinliği için gereken kendine güveni, özgürlüğü ve uyumu yalnızca onun bedeni ve psikolojisi üzerindeki mutlak egemenliği verecektir.” (Chekhov, 2014, s.54)

Chekhov, belirtmiş olduğu “tümüyle itaat etme” ifadesiyle oyuncunun hem bedenine hem de psikolojisine hükmetmesini istemektedir. Böylelikle oyuncu “rastlantıya” ve “yeteneğine” güvenmekten de kurtulacak ve yaratıcı süreç için yaratıcı etkinliğe sahip olacaktır.

Chekhov yalnızca oyunculuk sanatında değil insan ilişkilerinde de bu ilişkinin (uyarıcı-algı ilişkisinin) temel faktör olduğunu belirtmektedir ve “bütünselliğe” vurgu yapmakta “bütünlüğü sağlamak”, “bütüne ulaşmak” istemektedir.

Kısaca;

1-Bedenin yaratıcı psikolojik dürtüye karşı yoğun bir duyarlılık kazanması,

2-Psikolojinin zenginleştirilmesi,

3-Hem beden hem de psikolojinin oyuncuya tümüyle itaat etmesi.

Bu üç kural oyuncunun fiziksel ve ruhsal eylemlerini bilinçli bir şekilde yönetmesini sağlayacaktır.

1.1.5.2.İmgelem ve İmgeleri Birleştirme

Chekhov’un sanatında imgeler önemli bir yer kaplamaktadır. Geliştirdiği psikofiziksel egzersizlerin çıkış noktasını da imgeler oluşturmaktadır.

“Akşam oldu. Uzun bir günün, bir sürü işin, edindiğiniz izlenimlerin, tecrübelerin, eylemlerin ve sözcüklerin ardından yorulmuş sinirlerinizi dinlendiriyorsunuz. Gözlerinizi kapatmış sakince oturuyorsunuz. Karanlığın içinde, kafanızda canlanan o şey de ne? Gün boyu karşılaştığınız insanların yüzleri, sesleri, hareketleri, gülünç ya da kişisel özellikleri gözünüzün önüne geliyor. Yine sokaklarda koşuyor, tanıdık evleri geçiyor, levhaları okuyorsunuz. Hareketsizce, hafızanızdaki karmaşık imgeleri takip ediyorsunuz.” (Chekhov, 2014, s.69)

İnsan, ait olduğu kültürün (ulus, dil, inanç) yarattığı bir algıya sahiptir. Bu yüzden bir uyarıcı her algıda aynı tepkiyi yaratamaz (yaratamayabilir). Chekhov bunu fark ettiğİ anda coşku belleğİ yerine imgeleri kullanmayı tercih etmiştir. Böylelikle uyarıcılar ve algı arasındaki ilişkinin karmaşıklığını imgeler sayesinde çözmeye çalışmıştır. Onun sisteminde oyuncunun, coşku belleğine ihtiyacı yoktur. Çünkü

oyuncunun zihninde biriktirdiği duygular her zaman iŖe yaramayabilir, oyuncuyu yanlış ya da eksik yorumlara yönlendirebilir. Bu nedenle oyuncu zihninde biriktirdiği hazır duygulara yönelmek yerine düş gücünü kullanarak duyumsadığı Ŗeyleri ifade etmelidir. Böyle bir yöntem oyuncuyu doğru yoruma yönlendirecektir. Chekhov için bu tarz bir yöneliŖ yalnızca oyunculuk sanatında değil yaŖam sanatında da doğru bir yöneliŖ olacaktır ve insan, doğa ile bütünlüğünü keŖfedecektir.

Chekhov imgenin gücünü uzun uzun anlatırken Ŗu ifadeleri kullanır;

“Siz hiç farkına varmadan, bugünün sınırlarını geride bırakırsınız ve hayalinizde yavaş yavaş geçmiŖ yaŖantılarınızın imgeleri canlanır. Unuttuğunuz ya da yarım yamalak hatırladığınız istekleriniz, düşleriniz, amaçlarınız, başarılarınız ve başarısızlıklarınız imgeler halinde aklınızdan geçer. (...) Ama dahası var. GeçmiŖ görüntülerin dıŖında, size tamamen yabancı olan imgeler, orada burada oluŖmaya baŖlıyor. Bunlar tamamen sizin “Yaratıcı İmgelemenizin” ürünleri. Ortaya çıkarlar, kaybolurlar, yanlarında yeni ve yabancı olanları da getirerek tekrar gelirler. Ŗimdilik birbirleriyle iliŖki içindeler. Ŗaşkıın bakıŖlarınızın önünde “oynamaya” ve “eylemeye” baŖlarlar. Onların Ŗimdiye kadar bilinmeyen yaŖamlarını takip edersiniz. Dalıp gidersiniz, farklı ruh hallerine, atmosferlere, hayali misafirlerinizin sevgisine, nefretine, mutluluğuna, mutsuzluğuna sürüklenirsiniz. Beyniniz artık tamamen uyanık ve aktiftir. Kendi hatırladığıklarınız git gide belirsizleŖir; yeni imgeler onlardan daha güçlüdür. (...) Hiç var olmayan yerlerden gelen, duygularla dolu kendilerine ait yaŖamlarını sürdüren bu ŖaŖırtıcı misafirler, sizde hassas hisler uyandırır. Onlarla birlikte gülmenizi ve ağlamanızı sağlar. Sohbetlerine katılırsınız, kendinizi onların arasında görürsünüz; oynamak istersiniz ve oynarsınız. İmgeler, sizi beynin pasif durumundan alıp, yaratıcı bir konuma getirdi. İŖte, imgelemenin gücü budur.”
(Chekhov, 2014, s.69-70)

Chekhov, imgelerin ihtiyacımız olduğu Ŗekilde gelmeyeceğini ve onlarla iŖbirliđi içerisinde olmanız gerektiğini belirtir. Bu iŖbirliđi sayesinde imgeler oyuncuya değil oyuncu imgelere hükmedecektir. Bu durum doğal olarak, oyuncuyu rastlantısallıktan kurtaracaktır. Ve oyuncu ulaŖmak istediği yoruma doğru yol alırken bilinçli tercihlerde bulunacaktır.

“Yaratıcı imgeler kendi içlerinde bağımsız ve değişkendir, duygularla ve tutkularla doludur. Tüm bunlara rağmen, rolleriniz üzerinde çalışırken, onların tamamen gelişmiş ve tamamlanmış olarak geleceklelerini düşünmeyin. Öyle gelmezler. Kendilerini tamamlamak için, sizi tatmin edecek anlamlı bir konuma ulaşabilmek için, sizin aktif işbirliğinize ihtiyaç duyacaklar. Onları mükemmelleştirmek için neler yapmalısınız? Tıpkı bir arkadaşınıza soruyormuş gibi, bu imgelere sorular sormalısınız. Hatta bazen, onlara sert emirler vermelisiniz. Sorularınız ve emirlerinizin etkisi altında kendilerini değiştirecek ve tamamlayacaklar, görülebilir cevaplar verecekler.” (Chekhov, 2014, s.70)

Chekhov, imgelemin; kuru, sıradan, alışlagelmiş sonuçlar üzerinde fikir yürütme alışkanlığını kırarak oyuncuyu daha derin bir sorgulamaya ve daha derin bir düşsel analize yönlendirdiğini söylemektedir. Yapay sorgulamanın hayal gücünü yok ettiğini ve yeni bir şey yaratamayacağını ifade eder. Fakat imgelem, oyuncunun bilinçaltına ulaşabilir.

“Rolünüz üzerine çalışırken, kafanızda bunlar gibi daha birçok soru oluşabilir. İşte tam burada, imge ile işbirliğiniz başlar. Yeni sorular sorarak, bir rolü oynamanın mümkün olan çeşitli yollarını size göstermesini emrederek, karakterinizi zevkinize göre (yönetmenin karakteri yorumlayışına göre) yönlendirir ve kurgularsınız. Ta ki yavaş yavaş (ya da birden) tatmin oluncaya kadar, sorgulayıcı bakışlarınız altında imge kendisini değiştirir, tekrar tekrar kendini yeniler. Bunun sonucunda duygularınızın uyandığını göreceksiniz ve içindeki oynama isteği alevlenecek. Bu şekilde çalışarak, karakterinizi daha derinlemesine (ve daha çabuk) inceleyebilecek ve yaratabileceksiniz; bu küçük “performansları” imgeleminizde “görerek”, sadece sıradan kuru düşünmeye güvenmeyi bırakacaksınız.” (Chekhov, 2014, s.72)

İmgelemin gücünü daha iyi aktarabilmek için Stanislavski ve Chekhov arasında geçen bir anıyı aktaralım; Stanislavski, Chekhov’dan babasının ölümüyle ilgili bir sahne oynamasını ister. Chekhov’un performansını yeterli bulan Stanislavski coşku belleği oluşturmanın gerekliliğinden bahsederken, Chekhov, babasının hayatta olduğunu yani böyle bir duyguyu tecrübe etmediğini ve tecrübe ettiği herhangi bir duygudan da yola çıkmadığını, yalnızca düş gücünü kullanarak öngörüle bulduğunu ifade eder. Tabii bu olay Chekhov’un Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan kısa bir süreliğine de olsa kovulmasına sebep olur. Provada yaşanan bu olay;

imgelemin, oyuncuyu o an ihtiyaç duyduğu yoruma yaklaşması veyahut ulaşması için ihtiyaç duyduğu düşsel zenginliği ve özgürlüğü sağladığını ve yaratıcı süreci tetiklediğini göstermektedir.

“İzleyici olarak sahnede bir oyun izlerken “psikolojisinden yoksun bir boşluk izliyorum” hissine hiç kapıldınız mı? İşte o atmosferden yoksun bir sahneydi. Çoğumuz aynı şeyi sahnenin içeriğine göre yanlış yorumlanan atmosferlerle karşılaştığımızda da hissetmedik mi?” (Chekhov, 2014, s.92)

Chekhov, yaratıcı sürecin, atmosfere kesinlikle ihtiyacı olduğunu belirtir; *“Atmosfer sınırsızdır ve herhangi bir yerde bile hissedilebilir. Her bahçe, cadde, ev oda; kütüphane, hastane, kilise, gürültülü bir restoran, müze; sabah, öğlen, alacakaranlık, gece; ilkbahar, yaz, güz, kış... her olgu ve olayın kendine özel atmosferi vardır.”* (Chekhov, 2014, s.91)

Oyuncu, var olan atmosfere dâhil olmanın yanı sıra, uzamdaki beden ve zamandaki ritimleri kullanarak imgelemin de gücüyle kendi atmosferini de yaratmalıdır.

“Düinde 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 kendiyile uyumlu bir şekilde oynamaya zorlayacak.” (Chekhov, 2014, s.93)

Örneğin; bir oyuncu sahnede ölmek üzere olan bir karakteri yorumlarken genellikle onun fiziksel ıstıraplarını canlandırma çabası içine girer. Hâlbuki Chekhov’a göre bu yanlış bir tasvirdir ve seyirciyi ölüm duygusundan uzaklaştırır, seyirciye ölüm duygusu yerine acıma ve ıstırap duygularını yansıtır. Oyuncu bunun yerine ölüm duygusunu, zamanın yavaşlatılması ve ortadan kaybolması şeklinde betimlenmelidir.

1.1.5.3.Psikolojik Jest

Chekhov’un sisteminde önemli bir yer kaplayan bir diğer kavram ise “Psikolojik Jest”tir. Günlük jestlerin sınırlı ve zayıf olduklarını belirten Chekhov, imgelemin başarıya ulaşabilmesi için arketip jestlere ihtiyacı olduğunu söyler. Belirli davranış

kalıpları haline gelen bu ilk tip diyebileceğimiz jestler bireysel, toplumsal ve ruhsal eylemlerin karması haline gelmiş jestlerdir. İşte bu yüzden psikolojik jestler hem oyunculuk sanatında hem de yaşam sanatında farkında olarak ya da olmayarak başvurduğumuz ilk jestlerdir aslında.

“İki çeşit jest vardır. İlki hem sahnede hem günlük hayatta kullandığımız doğal ve sıradan jesttir. Diğeri ise aynı türden tüm olası jestler için orijinal bir model teşkil edecek arketipik jesttir. PJ (Psikolojik Jest) ikinci örnek çeşidine girer. Günlük jestler çok sınırlı, çok zayıf ve çok belirgin oldukları için bizim irademizi canlandırmazlar. Bütün bedenimizi, psikolojimizi ve ruhumuzu saramazlar, ki bir arketip olarak PJ bunların bütünüdürün sahibi olur.” (Chekhov, 2014, s.111)

Chekhov, psikolojik jestin doğru saptanabilmesi için *“Kendinize karakterin temel arzusunun ne olduğunu sorun.”* (Chekhov 2014, s.108) der. Ve alacağımız cevabın doğru olup olmadığını yalnızca siz bilebilirsiniz diyerek ekler;

“Aklınızda oluşabilecek diğer bir soru ise, “Karakterim için bulduğum PJ’nin doğru olduğunu bana kim söyleyecek?” sorusudur. Cevap: Sizden başka hiç kimse. Bu sizin kendinizi bireysel olarak ifade etme yolunuz, özgür yaratımınızdır. Bir sanatçı olarak sizi tatmin ediyorsa doğrudur. Yine de yönetmeniniz bulduğunuz PJ üzerinde değişiklikler için öneriler getirebilir.” (Chekhov, 2014, s.110)

Chekhov, psikolojik jestin gereksiz kas gerginliği olarak düşünülmemesini ve PJ’nin gücünü fiziksel eylemden değil ruhsal eylemden aldığını belirtir.

“Jestin gerçek gücü fiziksel olmaktan çok psikolojiktir. Anaç bir merhametin büyük gücüyle çocuğunu göğsüne bastırıp seven ama kasları neredeyse tamamıyla gevşek bir anneyi düşünün. Eğer yoğurma, yüzme, uçma ve ışın yayma hareketlerini yeterince ve doğru yaptıysanız, gerçek gücün kasları germekle ilgili olmadığını zaten biliyor olacaksınız.” (Chekhov, 2014, s.111) Chekhov’un burada bahsettiği hareketler, sisteminde geliştirdiği psikofiziksel alıştırmalardır. Bu alıştırmalar aynı zamanda oyuncunun, iç ve dış tempoyu ayırt etmesini de sağlayacaktır.

Chekhov bunun yanı sıra psikolojik jestin her zaman güçlü ve basit olması gerektiğini söyler; *“Zayıf bir karakteri üretirken jestin de gücünü kaybedip kaybetmeyeceği sorusu gündeme gelebilir. Cevap kesinlikle hayır. PJ her zaman güçlü olmalı ve zayıflık sadece onun bir niteliği olarak görülmeli. (...) Öte yandan, PJ*

olabildiğince basit olmalıdır, çünkü özü olarak kullanabilmek için karakterin karmaşık psikolojisini en kolay çalışabilir haliyle özetlemelidir. Karmaşık bir PJ bu görevi yerine getiremez.” (Chekhov, 2014, s.112)

Chekhov psikolojik jestler yoluyla zihinsel görüntüleri gerçek görüntülere dönüştürmeye çalışmış ve psikolojik jestlerin varılması gereken bir nokta olmadığını (oyuncuyu böyle bir yanılgıya götürmemesi gerektiğini) belirtmiştir. Aksine psikolojik jestler, temel alınması gereken bir çıkış noktasıdır ve üzerinde (o an ki ihtiyaca göre) değişiklikler (elbette) yapılabilir. Oyuncu, PJ ile imgesel uzamda ve zamanda sayısız seçim yapabilir ve bu seçimlere bilinçli bir şekilde hâkim olabilir. Chekhov geliştirdiği teknik ile oyuncunun imgesel uzama ve imgesel zamana hâkim olmasını ister.

“Gerçek PJ, bir ressamın ayrıntıları çalışmadan önce tuval üzerine çizdiği karakalem taslağa benzer. Başka bir deyişle, üzerine karakterin karmaşık mimari yapısının inşa edileceği bir yapı karkasıdır.” (Chekhov, 2014, s.112)

1.1.6.Grotowski Tekniği (Yoksul Tiyatro ve Kutsal Oyuncu)

Jerzy Grotowski, “zengin tiyatro” anlayışına ve diğer sanatların (özellikle de sinema sanatının) bazı teknik öğelerinin tiyatro sahnesinde kullanılmasına karşı çıkıyordu. Bu karşı çıkışın etkisiyle gerçekleştirdiği deneysel çalışmaların bir sonucu olarak 1965 yılında yayınladığı “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru” adlı makalesi ile “Yoksul Tiyatro” kuramını ortaya atmıştır.

“Tiyatro, kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Evet, olabilir.

Tiyatro, olay örgüsüne eşlik eden müzik olmadan var olabilir mi? Evet.

Tiyatro, ışıklandırma efektleri olmadan var olabilir mi? Kesinlikle.

Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bunu teyit etmektedir. Tiyatro sanatında metin, eklenen son öğelerden biriydi. (...)

Peki ama, tiyatro oyuncusuz var olabilir mi? Ben bunu doğrulayan bir örnek bilmiyorum. (...)

Tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Oyunun temsil haline gelebilmesi için en azından bir seyircinin olması gerekir. Demek ki bize oyuncu ile seyirci kalıyor.

Dolayısıyla burada tiyatroyu, “seyirci ile oyuncu arasında meydana gelen şey” olarak tanımlayabiliriz. Diğer öğelerin hepsi tamamlayıcı unsurlardır, belki gereklidirler ancak yine tamamlayıcı bir özelliğe sahip olurlar. (...) Diğer bütün görsel öğeler (yani plastik vb. öğeler) oyuncunun bedeniyle, akustik ve müzikal etkilerse oyuncunun sesiyle kurulur.” (Grotowski, 2016, s.17-18)

Grotowski, tiyatroyu böyle tanımlıyordu. Şüphesiz onu böyle bir tanımlamaya götüren şey; yalın, doğal ve her anlamda yoksul bir tiyatro arayışıydı. Grotowski’yi yaratmak istediği bu yoksul tiyatro arayışına ve anlayışına götüren şey ise eklektik bakış açısına duyduğu karşıtlık ve öfke idi. “Tiyatronun özü nedir?” sorusuna cevap arayan Grotowski, oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiyi tiyatronun özü olarak açıklıyor ve diğer tüm öğeleri gereksiz görüyordu. Tiyatro sanatı bu yan öğelerden arınarak öze ulaşmalıydı.

“Birinci olarak, biz eklektizmden sakınmaya çalışıyoruz; tiyatronun çeşitli disiplinlerin bileşimi olarak düşünülmesine karşı koymaya çalışıyoruz. Biz neyin tiyatroya özgü olduğunu, bu faaliyeti diğer temsil ve gösteri kategorilerinden ayıran şeyi tanımlamanın peşindeyiz. İkinci olarak, bizim yapımlarımız oyuncu-seyirci ilişkisinin ayrıntılı soruşturmalardır. Yani biz, oyuncunun kişisel ve sahne tekniğini, tiyatro sanatının özü sayıyoruz.” (Grotowski, 2016, s.2)

Jerzy Grotowski kurmuş olduğu tiyatro laboratuvarında kendi deyimiyle “yeni” değil “farklı” bir şey yapmaya çalışıyordu.

“Yaptığım pratik deneylerle, ilk elde yönelttiğim şu sorulara cevap bulmaya çalışıyordum: Tiyatro nedir? Tiyatronun eşsiz yönü neresidir? Tiyatro, sinemayla televizyonun yapamayacağı neyi yapabilir? Burada iki somut anlayış kristalize oluyordu; yoksul tiyatro ile bir ihlal eylemi olarak performans. Yüzeysel kaldıkları anlaşılacak şeyleri kademe kademe ortadan kaldırarak, tiyatronun makyajsız, özgül kostüm ve sahne düzenlemesiz, ayrı bir performans alanı (sahne) olmadan, ışıklandırma ve ses efektlerine gerek duymadan da var olabileceğini saptadık.” (Grotowski, 2016, s.3)

Tiyatro sanatının diğer sanat disiplinleri tarafından baskılandığını ve bunun tiyatro sanatçıları tarafından yapıldığını ileri sürüyordu. Diğer sanatların teknik unsurlarının tiyatro içerisine boca edildiğini düşünüyor ve bu yüzden tiyatroyu tüm bu

öğelerden arındırmak istiyordu. Ancak bu şekilde total tiyatro ve zengin tiyatro olarak nitelendirdiği anlayışa karşı koyabilirdi.

“Zengin Tiyatro, başka disiplinlerden almaya, melez temsiller kurmaya, omurgasız ya da bütünlüksüz kümeler oluşturmaya dayanan fakat yine de organik bir sanat eseri ortaya koyan bir sanatsal kleptomaniye bağlıdır. Zengin Tiyatro özümsemiş öğeleri çoğaltmak suretiyle, filmler ile televizyonun getirdiği açmazı aşmaya çalışır. Sinema ile televizyon, üstünlüklerini mekanik işlevler (montaj, anında yer değişikliği, vb.) alanında gösterdiklerinden, Zengin Tiyatro bunların karşısına, gösterişli bir telaftı olsun diye ‘total tiyatro’yu çıkarmıştır. Başka türlerden alınan mekanizmaların birleştirilmesi (sözgelimi, sahnede sinema perdesi kurmak), büyük bir hareketlilik ve dinamizm imkânı doğuran gelişkin bir teknik atölyeyi temsil eder. Şayet sahne ve/veya oditoryum seyyar olsaydı, perspektifin sürekli değişmesini sağlamak mümkün hale gelirdi. Oysa bu tam bir saçmalaktır.” (Grotowski, 2016, s.6)

Grotowski, total tiyatroyu ve çağdaşlarının bu bağlamda sahnede denemiş oldukları teknikleri sert bir dille eleştiriyor ve bunun özellikle de sinema sanatına özenme ve sinema sanatının teknik üstünlüğüne yaklaşabilme çabasından kaynaklandığını belirtiyordu. Ve bu çaba ona göre tiyatroyu özünden uzaklaştıran gereksiz ve saçma bir çabaydı. Tiyatro sanatı, tiyatro olarak kalmalı ve diğer disiplinlere yaklaşmak, onların teknik öğelerini kullanmak yerine özüne doğru yaklaşmalı ve yalnızca kendi anlatım araçlarını kullanmalıydı. Hatta kendi araçlarını dahi kademe kademe ya da birden devre dışı bırakmalıydı.

“Bir gün bütün tiyatrolar kapatılsa, aradan haftalar geçse halkın büyük kısmının ruhu bile duymaz, oysa sinema salonlarıyla televizyonu ortadan kaldıracak olsanız ertesi gün bütün halk infiale kapılacaktır. Tiyatrocuların birçoğu bu sorunun bilincinde olmakla birlikte, yanlış çözümlerin peşine düşerler. Sinema, tiyatrodan teknik bakımdan üstün geldiğine göre niçin tiyatroyu daha teknik hale getirmeyelim diye fikir yürütürler. Bu doğrultuda yeni sahneler icat eder, sahne donanımında ışık hızıyla meydana gelen değişimlerin olduğu temsiller sahneye koyarlar, ışıklandırmayı ve sahne dekorunu karmaşıktırırılar, fakat sinema ve televizyonun teknik üstünlüğünü yine de yakalayamazlar. Tiyatro kendi sınırlarının farkında olmalıdır. Sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul olarak kalsın. Televizyon kadar savurgan olamıyorsa, bırakın çilekeş olarak kalsın. Teknik bir cazibe yaratamıyorsa

bütün dışsal tekniklerden vazgeçsin. Böylece bize, yoksul bir tiyatrodan 'yoksul' bir oyuncu kalsın.” (Grotowski, 2016, s.25)

Grotowski gerçekleştirdiği deneysel çalışmalarında öze ulaşabilmek için tüm dışsal tekniklerden ve tiyatro sanatında yan öğe olarak nitelediği tüm plastik vb. öğelerden vazgeçiyor ve yoksul bir tiyatro yaratıyordu. *“Tiyatro Laboratuvarı'nın kuralı, aksiyonu bütün tiyatroya ve seyirciler arasına dağıtmaktır.” (Grotowski, 2016, s.44)* Onun yoksul tiyatrosunda oyuncu ve seyirci arasındaki iletişimi engelleyen her şey yok edilmeliydi. Çünkü sinemanın tiyatrodan üstün gelemeyeceği tek nokta vardı; direkt iletişim!

“Sinema ve televizyonun tiyatrodan soyup alamayacağı tek bir öğe var: canlı organizmanın yakınlığı. Bundan dolayı oyuncudan gelen her meydan okuma, oyuncunun (seyircinin tekrarlayamayacağı) büyümlü hareketlerinin her biri büyük bir şeye, olağandan bir şeye, kendinden geçip esrimeye yakın bir şeye dönüşür. İşte bu yüzden sahneyi kaldırarak, bütün sınırları kaldırarak oyuncu ile seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek gerekmektedir. Bırakın en zorlu sahneler, oyuncunun kolunu uzatarak ulaşabileceği bir yakınlıkta duran seyirciyle yüz yüze gerçekleşsin. Bu model bir oda tiyatrosunun zorunluluğunu ortaya koymaktadır.” (Grotowski, 2016, s.25-26)

Oyuncu ve seyirci arasındaki etkileşimin sağlanabilmesi ve kopmaması için küçük sahnelerin gerekliliğini dile getiren Grotowski oyuncu ve seyirci arasındaki sınırı tamamıyla yok edebilmek için bir süre sonra sahneyi de yok saymış ve temsilin herhangi bir yerde (sokak, cadde, tren istasyonu, tavan arası, apartman dairesi vs. vs.) yapılabileceğini ifade etmiştir. Böylece Grotowski, zengin tiyatro anlayışının mekân kullanımını devre dışı bırakmaya ve tiyatro sanatının, özel tasarlanmış bir performans alanına bile ihtiyacı olmadığını ispatlamaya çalışıyordu. Grotowski'nin yaratmaya çalıştığı bu “farklı” estetik ve bu meydan okuma Avrupa'da deneysel tiyatro çalışmalarını da tetikliyordu. Grotowski, iki temel öğe (oyuncu ve seyirci) için de tavsiyelerde bulunuyor ve beklentilerini de dile getiriyordu;

“Bizim var olma sebebimiz seyircinin 'kültürel ihtiyaçları'nı karşılamak değildir. Bu sahtekârlıktır. Biz tiyatroya giden insanın zorlu bir işgününün peşinden dinlenmesini sağlamaya uygun yer de değiliz. Herkesin işten sonra dinlenmeye hakkı vardır ve bu doğrultuda, bazı tür filmlerden kabareye ve müzikhole kadar uzanan

çeşitli eğlenme araçlarından birine yönelebilir. Bizim ilgi duyduğumuz seyirci, gerçek tinsel ihtiyaçları olan ve -temsilde yüzleşerek- kendini çözümlmeyi gerçekten isteyen seyircidir. (...) Biz sıradan bir seyirciye değil, özel seyirciye ilgi duyuyoruz.” (Grotowski, 2016, s.24-25)

Grotowski talep ettiği seyirci profilini bu şekilde ifade ediyor ve tiyatronun temel öğesidir dediği seyirciyi, temsilin üretken ve kutsal parçası haline getirmek istiyordu. Bu yüzden onların seyircisi ahlaki ve manevi ihtiyaçları olan elit ve aktif seyirci olmalıydı. *“Yoksul tiyatro, burjuvaziye özgü hayat standardı anlayışını reddeder; hayatın başlıca amacı olarak maddi zenginliğin yerine ahlaki zenginliği önerir.”* (Grotowski, 2016, s.28) Bu kutsal seyirci, yoksul/kutsal oyuncu tarafından her an direkt iletişim halinde tutulmalıydı. Çalışmalarında İtalyan sahne anlayışını devre dışı bırakan, herhangi bir alanı oyuncu ile seyircinin karşılaşma yeri haline getiren Grotowski bu karşılaşmaya da kutsiyet atfediyordu. Yoksul/kutsal oyuncu, seyircinin egosunu törpüleyerek ve onu sorgulamaya yönlendirerek bu karşılaşmayı kutsal hale getirmeliydi.

“Belirttiğim gibi, ‘kutsal’ sözcüğünü dini anlamıyla yorumlamamalıyız. Bu daha ziyade, sanatı aracılığıyla bir direğe çıkan ve kendini feda etme edimini gerçekleştiren bir kişiyi tanımlayan bir metaforudur.” (Grotowski, 2016, s.27)

Tiyatroyu, “oyuncu ve seyircinin karşılaşmasından oluşan bir şey” olarak niteleyen Grotowski, müziği, ses efektlerini, aydınlatmayı, dekoru, aksesuarı, kostümü ve makyajı kaldırıyor ve tüm bunların yerine yalnızca oyuncuyu, yoksul ve kutsal oyuncusunu koyuyordu.

“Oyuncu, jestlerini kontrollü bir şekilde kullanarak döşemeyi bir denize, bir masayı günah çıkarma hüccesine, bir demir parçasını canlı bir partnere, vb. dönüştürebilir. Oyuncu icra etmediği bir müziğin (canlı ya da kayıtlı) ortadan kaldırılması, sesler ile çarpışan nesnelerin orkestrasyonu yoluyla temsilin kendisinin müziğe dönüşmesine imkân sağlar. Biz metnin kendi başına tiyatro olmadığını, ancak oyuncuların onu değerlendirmeleriyle, yani tonlamaları, ses çağrışımları ve dilin müzikalitesiyle tiyatro haline geldiğini biliriz.” (Grotowski, 2016, s.8)

Oluşturduğu bu yöntemde yoksul oyuncu, söz konusu ya da gerekli olan destekleyici tüm anlatım araçlarını karşılayacak tek öğeydi. Aynı zamanda yoksul

oyuncu bu ağır yükü taşıırken zihninde biriktirdiği şeylere (ruhsal ve bedensel eylemlere) yönelmemeliydi. Oyuncu “trans” (ipnoz) haline geçmeli, varlıkların ve nesnelerin kimliğine bürünmeliydi. Kutsal oyuncu bunu yaparken ruhsal ve fiziksel yetilerini kullanarak yeniden doğurmalıydı.

“Biz oyuncuya önceden belirlenmiş bir dizi beceriyi öğretmek ya da kendisine bir ‘hileler torbası’ vermek istemiyoruz. Bizimki becerileri toplamaya dayalı tündengimsel bir yöntem değildir. Burada her şey, oyuncunun (uca doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, kendi içini ortaya koymayla ifade edilen) ‘olgunlaşması’na odaklanır, bunların hiçbirinde egoizmin ya da kendini övmenin en ufak bir izine rastlayamazsınız. Oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da ‘trans’ tekniğidir, oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür ‘aydınlanmaya geçiş’ gibi fıskıran) bütün psişik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir.” (Grotowski, 2016, s.3)

Oyuncunun özgür olması gerektiğini söyleyen ve oyuncusunu özgürleştirmek isteyen Grotowski bu zamana kadar alışıl gelmiş ve tartışıl gelmiş soruların ve kalıpların etrafında dönmek yerine oyuncuyu yaratıcı düşünceden ve eylemden alıkoyan engellerin saptanıp yok edilmesi gerektiğini belirtir. Böylece oyuncu, dürtüleriyle baş başa kalabilecektir ve bu oyuncunun ihtiyacı olan özgürlüktür.

“Biz reçeteler peşinde, profesyonellerin ayrıcalığı olan stereotipler peşinde koşmayız. “Asabılık nasıl sergilenir? Nasıl yürümek gerekir? Shakespeare nasıl oynanmalıdır?” benzeri sorulara cevap aramaya kalkmayız. Bunlar hep ortaya atılan sorulardır. Oysa oyuncuya şunu sormak gerekir: “En içgüdüsel olandan en rasyonel olana kadar psiko-fiziksel kaynaklarınızı değerlendirmesi gereken total eyleme yaklaşımınızda önünüze çıkan engeller nelerdir?” Biz oyuncuya nefes alma şeklinde, hareketlerinde ve -en önemlisi- insan ilişkilerinde ayak bağı olan şeyleri bulmalıyız. Ne tür dirençler söz konusudur? Onları nasıl kaldırmak gerekir? Oyuncunun elinden kendisini rahatsız eden şeyleri almak, çalmak isterim. Onun içinde yalnızca yaratıcı dürtüler kalmalıdır. Bu özgürleşmedir.” (Grotowski, 2016, s.183)

Oyuncu kendini bir meydan okuma olarak görmeli, seyirciye de meydan okumalı ve toplumun kolektif bilinçaltına yerleşmiş olan mitlere saldırmalıdır. Çünkü Grotowski’ye göre oyuncuyu ve seyirciyi ortak payda da buluşturacak olan ortak

düşman, mitlerdir. (Grotowski'ye göre mitler yalnızca oyuncunun ve seyircinin değil hepimizin yani "insanın" ortak düşmanıdır.) Oyuncu ancak bu meydan okumayı ve saldırıyı gerçekleştirebilirse seyirciyi; yüzleşme, sorgulama ve çözümleme sürecine dâhil edebilir. Bu sürece dâhil olan seyirci artık salt bilinçli seyirci değil aynı zamanda bilincini esir alan düşmanlardan kurtulmuş, kutsal seyirci haline dönüşmüş olur. Ve kutsal seyirci, yoksul tiyatronun parçası ve geçeceği haline gelir.

“Tiyatro, toplumun kolektif kompleksleri diye adlandırılabilir olan şeye, kolektif bilinçaltının -ya da belki bilişüstünün, nasıl adlandırdığınız önemli değildir- özüne, zihnin icadı olmayıp insanını kanıyla, diniyle, kültürüyle ve iklimiyle miras aldığı mitlere saldırmalıdır. (...) Sözgelimi, dinsel mitler: İsa ve Meryem miti; biyolojik mitler: doğum ve ölüm, aşk sembolizmi ya da daha geniş bir anlamıyla Eros ve Thanatos; formüller şeklinde ifade edilmesi zor olan, ama yine de Mickiewicz'in Forefathers' Eve'inin üçüncü kısmını, Slowacki'nin Kordian'ını ya da Ave Maria'yı okuduğumuzda varlığını kanımızda canımızda hissettiğimiz ulusal mitler.” (Grotowski, 2016, s.26)

Yoksul oyuncu, söylenece durumuna gelen ve insanoğlunun yönelişlerini esir alan tüm kavramlara saldırmalı ve seyircinin de saldırmasını sağlamalıydı. Fakat yoksul oyuncu bu saldırı ve uyanışı sağlarken, insanın ıstırap çeken ve hor görülmemesi gereken bir yaratık olduğunu unutmamalıydı. Yani yoksul/kutsal oyuncunun görevi seyirciyi özeleştirir çukuruna atmak değil aksine mitler aracılığıyla esir alındığı çukurundan çıkmasına yardımcı olmaktır. Kutsal oyuncu bu kutsal görevi yerine getirirken kendisine engel olan ve engel olabilecek tinsel ve özdeksel her şeyi “yok” etmeli ve yoksul tiyatroya ulaşmalıdır.

1.1.7.Eric Morris Tekniği (Fütursuz Oyunculuk)

Eric Morris oluşturmuş olduğu metotta “gerçek/lik” vurgusu yapmaktadır. Oyuncu kendi içiyle bağlantı kurmalıdır. Ancak bu bağlantı sayesinde gerçeğe ulaşabilir. Oyuncu, ifade etmeye çabaladığı şey ile (Morris buna “metinsel zorunluluk” diyor.) dürtüleri arasında bir kopukluk yaşayabilir. İşte bu kopukluk ya da Morris'in ifadesiyle “bölünme” onun çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmuştur.

“Birçok oyuncunun Stanislavski Metodunu kullanamayışının nedenlerinden birinin, teknik ile kişisel gerçek arasındaki boşluk olduğunu keşfettim.” (Morris, 2016, s.12)

Stanislavski ekolünden gelen Eric Morris, bu bölünmenin ortadan kaldırılabilmesi için “Metot”un bazı tekniklerini de barındıran bir dizi yöntemler geliştirmiş ve oyuncunun her koşul ve şartta (gösteriler de dâhil) dürtülerini mutlaka takip etmesi gerektiğini belirtmiştir. Dürtülerin ve o an oyuncunun etrafında bulunan tüm uyarıların yarattığı gerçeklik, umarsız ve bilinçli bir şekilde dile getirilmelidir.

“İzleyiciler artık ne “1940’ların” stilize oyunculuk düzeyini kabulleniyor ne de dalgalanan fon perdesi önünde şarkı söyleyen oyuncudan etkileniyor. Gerçeklik ve dürüstlük talep ediyorlar.” (Morris, 2016, s.22) İzleyicinin gerçeklik ve dürüstlük talep ettiğini söyleyen Morris için gerçekliğe ulaşabilmek mutlak gerekliliktir. *“Gerçeklik yaratıcı olabileceğiniz yegâne düzendir.”* (Morris, 2016, s.29)

Bunun için oyuncu, zihnindeki tüm tabuların üzerine korkusuzca ve umarsızca gitmeli ve onları yıkmalıdır. Morris için bu yalnızca bir çalışma biçimi değil aynı zamanda bir yaşam biçimidir. *“Bacakları olmayan birine nasıl koşmayı öğretemezseniz, kendi içiyle bağlantı kuramayan birine de oyuncululuğu öğretemezsiniz.”* (Morris, 2016, s.12) diyen Morris hayatın akışı içerisinde kendini ifade edemeyen kişilerin sahnede de başarılı olamayacağını belirtir.

Oyuncu, bilinçaltında bastırıldığı her şeyi serbest bırakmalıdır. Çünkü oyuncunun (farkında olarak ya da olmayarak) kendine uygulamış olduğu bu baskı, zihinsel akışı kesintiye uğratan temel etkendir. *“Bir şeyi sakladığım, bastırduğum anda hepsini bastırıyorum demektir. Bu da işlemiyorum demektir.”* (Morris, 2016, s.28) Ve Morris’e göre “akış” kesintiye uğradığı zaman oyuncunun, ‘doğru performansı’ ya da başka bir deyişle ‘yaratmak zorunda olduğu performansı’ yansıtabilmesi mümkün değildir.

“Oyunculuk, sahne üzerinde hakiki gerçekliklerin yaratılması sanatıdır. Herhangi bir malzeme üzerinde oyuncunun temel sorusu, “Gerçek nedir, bunu kendim-e/de nasıl gerçek kılabilirim?” olmalıdır.” (Morris, 2016, s.11)

Morris, gerçeklik yaratımında var olduğunu iddia ettiği boşluğu “olma hali” adını verdiği kavram ile doldurmuştur. Morris’in bu gerçeklik algısı ve talebi, akışın sürekliliğini sağlamak adınadır.

“Oyuncu bir sahnede belirli bir duyguya ulaşmaya çalıştığında genellikle oluşan şey o duygunun düz ve tek boyutlu sunumudur. Ben, bu fenomene gözü hiçbir şey görmeyen “rol yapma” adını veriyorum. Oyuncu, “gözü hiçbir şey görmeden”, sonucu ortaya koymakla o kadar meşguldür ki, duygu geldiği yerdeki bütün öğeleri, kaynakları, başlangıçta ona neden olan itici güçleri kapsamaz. Oyuncu olma durumunda işlendiğinde bütün hissettikleri, ifade ettiği yaşamda içerildiğinde, ortaya çıkan duygu tüm kişisel gerçekliği ve hakikati kapsar.” (Morris, 2016, s.15)

Oyuncuyu bu yapaylıktan yani rol yapma takıntısından ve alışkanlığından kurtaracak tek şey kendini dürtülerin akışına bırakmaktır. Oyuncu gevşemeli ve zihnine sorular yönelterek “o an ihtiyacı olan gerçeğe” yönelmelidir. Bu yöneliş yeni yaratımlara da yol açan bir süreç olacaktır. Dürtülerinin izini takip eden oyuncu bu yöneliş ile olma halini tetikleyecektir.

1.1.7.1.“Olma” Hali

Oyuncu, önüne çıkan engellerden ve dikkatini dağıtan şeylerden kaçmamalı aksine onların üzerine giderek onları yok etmeli ve akışı sağlamalıdır. Akışı sağladığı anda özgürleşecek ve rol yapma alışkanlığından kurtularak olma haline geçebilecektir.

“Olma, kişinin, içindeyken içsel ve dışsal uyaranlardan etkilendiği, organik bir anbean temelinde duygularını ifade ederek tepki verdiği, bir başından geçirme ve davranma durumudur. Olma, kişinin yaratıcı bir sanatçı olarak kişiliğinin çok daha fazla yüzünü kullanılabılır hale getirdiği bir yaşam durumudur.” (Morris, 2016, s.21)

Oyuncu o an ne hissettiğini bulmalı ve hissettikleriyle yüzleşerek yeni sorular açmalı ve gerçeğe doğru yolculuğu başlatmalıdır. Oyuncunun ne hissettiğini bulabilmesi için Morris’in temele oturduğu çalışma “Duyu Belleği” çalışmalarıdır. Çünkü Morris’e göre bir oyuncunun duygu belleğini kullanabilmesi için ustalaşmış olması gerekir ve duygu belleğinde ustalaşmanın yolu da duygu belleği çalışmalarından geçer. Oyuncu, duyularını harekete geçirecek ne kadar çok alıştırma yaparsa bilinçaltında yatan yaratıcılığa da o kadar çok yaklaşabilir. Aynı anda tüm duyuları

çalıştıran alıştırmaların daha faydalı olacağını belirtir. Oyuncu, duyu belleği alıştırmalarıyla yaratıcı esnekliğe ulaşabilirse sahne üzerinde yaratması gereken zorunlulukları da yaratma konusunda esneklik kazanmış olur.

“Eğer var olmazken, kokusuyla, görünüşüyle, sesiyle, dokunuşuyla bir kahve fincanını başarıyla elinizde yaratabilirsene; o zaman oyunun karakterden beklediği şeyleri, sizin hissetmenizi sağlayacak uyaranları da yaratabilirsiniz.” (Morris, 2016, s.123)

Morris’in kastetmiş olduğu bu esnekliği ve özgürlüğü kazanan oyuncu her şeyi hissedip, hissetmiş olduğu her şeyi de ifade edebilir ve bu, olma halidir. *“Stanislavski sistemi enstrümantal hazırlığın gerekliliğinin farkında değildir! Enstrümantal sözcüğüyle oyuncunun kendisini kastediyorum; kişisel enstrümanını.”* (Morris, 2016, s.25) diyen Morris’e göre oyuncu bu olma haline ulaşabilmek için sahip olduğu tüm enstrümanlarını eğitmeli ve hazırlamalıdır. Örneğin duygusal bakış açısı alıştırmaları ile oyuncu, dürtülerini ve düşüncelerini ifade etmelidir. Morris; *“Bu alıştırmaların sözsüz çeşitlemesinde ise bütün itkilerinizi anlaşılabilir seslere çevirirsiniz.”* (Morris, 2016, s.28) der. Antrparantez, Morris’in bu alıştırmaların sözsüz çeşitlemesinde kullanmış olduğu bu teknik, Grotowski’nin, oyuncunun dürtülerini takip ederek varlıkların ve nesnelerin kimliğine bürünmesini istediği tekniğe ne kadar da benziyor... Ayrıca Stanislavski’nin sisteminde eksik görmüş olduğu enstrümantal hazırlık sanki bu sistemde de tam değil gibi... Çünkü Morris ortaya koyduğu bu anlayışta enstrümantal hazırlığı tıpkı “Metot”ta olduğu gibi psikolojik hazırlık aşamasına oturtmaktadır.

“Eğer sahnede herhangi bir gerçekliği inkâr etmeyi seçerseniz, uyaran-etki-tepki-ifade yapısına müdahale etmiş olursunuz. Müdahaleniz, doğal sürecin akışını bozduğunuz anlamına gelir.” (Morris, 2016, s.39)

Oyuncu gerçeklikten kopmamak için oyunun akışıyla alakası olmayan dürtüleri de oyununa dâhil etmelidir. Morris buna içerme tekniği demektedir. Oyuncu kendisine hizmet etmeyen dürtülere bile arkasını dönmemelidir, akışı bozmamak için bu dürtüleri içererek oyunu sürdürmelidir. Aynı zamanda içerme tekniğine dayanan iç-dış monolog alıştırmalarıyla da oyuncu, yaşam boyu ifade etmekten korktuğu şeyleri dile getirerek dürtülerini özgür kılacaktır. Bu özgürlük oyuncuyu fütursuzluğa ulaştıracaktır.

1.1.7.2.Fütursuzluk

“Fütursuzluk kısaca, metne kavramsal olarak hizmet etmek yerine, gerçek duygu ve dürtülerinize itibar etmek anlamına gelir.” (Morris, 2016, s.43)

Morris’e göre oyuncu, kavramı oynamak yerine kendini dürtülerin akışına bırakarak umursamaz olmalıdır. Söz konusu umursamazlık hali ile kastedilen şey oyunun doğal akışını sabote etmek değil aksine oyuna hizmet eden, metnin zorunluklarını yerine getiren oyuncunun “gerçek”lerden yola çıkmasını sağlamaktır. *“Bütün hissettiklerinizi içermek oyunculuğa fütursuz yaklaşmanın bir parçasıdır.”* (Morris, 2016, s.39)

Oyuncu her halükarda fütursuzca dürtülerinin ve duygularının peşinden gitmelidir. Bu gerçekliğin peşinden giden oyuncu böylelikle rol yapmak yerine, “mış” gibi yapmak yerine ihtiyacı olan organik davranışı üretebilecektir. Oyuncu bu fütursuzluğu gösteri sırasında da devam ettirebilir. Morris bu duyguların ve dürtülerin oyuncuyu yanlış bir yola sevk etse bile ısrarla takip edilmesi gerektiğini belirtir. Korkmadan ve umursamadan, duygularının ve dürtülerinin izinden giden oyuncu gerçeğe mutlaka ulaşacaktır. Oyuncunun edinmiş olduğu bu fütursuz hal içsel yaşamın bütünlüğünü sağlamaya yardımcı olacaktır. Böylece oyuncu dürtüleri arasında kopukluk yaşamadan bir ruh halinden diğerine yolunu kaybetmeden geçebilecek, akışı ve gerçekliği elde edebilecektir. Kendi içiyle bu bağlantıyı oluşturabilen oyuncu kendine ait olan/biricik olan yaratıcılığı dışa vurabilir.

1.1.7.3.İşçilik Hazırlıkları

“Sahnenin sorumluluğunun farkında olmak için oyuncu, kendisinin şimdi ve burada olma durumunda yaşadığı duygularla karakterin o sahnedeki duygu durumu arasındaki farkı tanımalıdır. Sürecin bundan sonraki adımı, o sırada yaşadığı duygusal yaşantıyı karakterinkine göre değiştirebilmek için o anki olma durumunu etkilemenin bir yolunu bulmaktır. İşte bu sürecin adı işçiliktir.” (Morris, 2016, s.45)

Karakterin yaratım sürecinde oyuncunun ulaşmak zorunda olduğu metinsel zorunluluk yani o an ihtiyacı olan duygu durumu ancak geçeklik sayesinde elde edilebilir. Oyuncu metindeki zorunlulukları yerine getirirken dürtü akışını kesintiye uğratmamalıdır. Çünkü gerçeğe ancak böyle ulaşabilir.

“Bir oyun metninde zorunluluklar, yazarın metnin gerçeklikleri olarak ortaya koyduğu unsurlardır: mekân, zaman, tüm karakterler arasındaki ilişkiler, tema, karakterlerin duyguları ve birbirleri üzerindeki etkileri. Bütün bunlar, oyuncunun kendisi için eşit düzeyde gerçek kılması gereken, bir parçanın içinde olabilecek bazı gerçekliklerdir. İşte bu gerçek kılma işlemi de işçiliğin ta kendisidir.” (Morris, 2016, s.167-168)

Oyuncu, duyu belleği çalışmalarıyla algılama ve tepki verme yeteneğini geliştirmeli, mevcut uyaran alıştırmalarıyla çevresindeki her şey ile ilişki kurmalı, duyu belleği alıştırmalarıyla da deneyimlerini yeniden yaratmalıdır. Morris bu seçim yaklaşımlarıyla bilinç ile bilinçdışı arasında bir bağlantı kurmaya çalışır. Çünkü ona göre oyuncunun yeteneği bilinçaltında yatar. Oyuncu bilinçli bir şekilde bilinci ve bilinçaltı arasında bir bağlantı kurabilirse bu bağlantı sonucu akışa geçen dürtüler fütursuzca boşaltılabilir. Morris bu aşamaya nihai bilinçlilik adını vermiştir. Artık oyuncu olma haliyle başlamış olduğu süreci fütursuz ifade biçimiyle sürdürerek bilinçli bir gerçeklik yaratımına ulaşmış olur.

İKİNCİ BÖLÜM

2.SİNEMA OYUNCULUĞU

2.1.SİNEMADA OYUNCU

İnsanoğlu varoluşundan bugüne kadar birçok “oyun” yaratmış ve hayatı da bir oyuna dönüştürmüştür. Tiyatronun doğuşu ve zaman içerisinde “sanat” olgusu haline gelmesi de işte bu “oyun” ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Oyun ihtiyacı, oyunculuk olgusunu yaratmış, oyunculuk olgusunun şekillenmesi ve gelişmesi ile tiyatro sanatı da şekillenmiş ve gelişmiştir. Sonsuza kadar sürecek olan bu değişim bir döngü haline gelmiş ve tiyatro sanatı yeni şeyler keşfettikçe “oyunculuk” olgusu da yeni şeyler keşfetmeye ve yeni şeyler söylemeye devam etmiştir. Çünkü “oyuncu” tiyatro sanatının temel ögesidir. Tiyatro oyunculuğu yüzyıllar içerisinde bilimsel ve sistematik bir düzleme oturtulmaya çalışılmış ve aynı zamanda bir meslek haline de gelmiştir. Sinematografin icadıyla beraber insanoğlu donuk görüntüyü (fotoğrafi) hareketlendirebilmiş ve görüntüleri kayıt altına alabilme başarısına ulaşmıştır. Auguste ve Louis Lumiere’in tasarladığı sinematograf aygıtı, Yunanca kinema (hareket) ve graphein (yazmak) kelimelerinden türetilmiştir ve “hareket yazıcı/kaydedici” anlamına gelmektedir. Başlangıçta birkaç saniyelik ya da birkaç dakikalık “an”ları belgelemek maksadıyla yola çıkan sinema, zaman içerisinde ses, ışık, oyuncu ve devinimi de (kameranın devinimi, oyuncunun devinimi ve nesnelerin devinimi) kullanarak sanat biçimi olma yolunda hızla ilerlemiştir. Ailenin şımartılan en küçük çocuğu misali “Yedinci Sanat” da ailenin her türlü olanaklarından faydalanmıştır. Bu olanaklardan biri de kuşkusuz tiyatro oyunculuğudur ve oyuncularınıdır. Fakat beslendiği ve faydalandığı en önemli olanak ise kendi var oluşuna direkt etki eden faktörlerden biri olan teknolojidir.

Yirminci yüzyılda ki teknolojik gelişmeler doğal olarak sinemanın da ilerlemesine, yol kat etmesine yardımcı olmuş ve zaman içerisinde “ses” de sinemaya dâhil olmuştur. Sessiz sinema döneminde sinematografin çıkardığı gürültüyü ekarte etmek maksadıyla orkestra eşliğinde icra edilen canlı müzik filmlere eşlik etmiştir. Sesin sinemaya girişinden itibaren orkestralar sinema dünyasından hızla çekilmiş ve yerini “Film Müziği” adında yeni bir olguya, yeni bir mesleğe bırakmıştır. İşte bu sesli dönemde oyunculuk daha da önem kazanmıştır. Sinemanın sessiz döneminde oyunculuk, pantomimle ilerlemiş ve oyuncu/oyuncular hikâyeyi yüz ve beden

hareketleriyle taklit ve temsil etmeye çalışmışlardır. Keza Charlie Chaplin bu dönemin öne çıkan başarılı oyuncularından biridir. Sesin sinemaya girişiyle beraber hikâye anlatıcılığı bir kenara bırakılmış ve senaryo; diyalog ve görüntü tasarımı üzerine kurulmaya başlamıştır. Tabii sesin sinemaya dâhil olması sinemayı sadece oyuncu kullanımını açısından etkilememiş, senaryo yazımında da “sinema senaryosu” kavramını doğurmuştur. Çünkü sessiz dönemde belge amaçlı kayıtların birçoğunda senaryo metni bulunmadığı gibi bir mizansene sahip filmlerin senaryoları da günümüz sinema senaryolarının dramatik örgüsünden çok uzaktadır.

Tiyatro sanatı da sinema sanatı da “hareket” sanatıdır. Tiyatro sanatında hareketin asal ögesi oyuncudur. Sinema sanatında ise hareketin asal ögesi görüntüdür. Yani birbirlerine benzetilen, birbirleriyle olumlu ve olumsuz ve gereksiz karşılaştırmalara tabi tutulan bu iki sanat dalı da aslında birbirlerinden bu “temel” nokta da ayrılmaktadır.

Her iki sanat biçiminin de teknik imkânları ve sınırları farklıdır. Bu farklılıktan ötürü doğal olarak her iki biçim de birbirinden beslenmektedir. Sinema, dramatik yapıya sahip metinleri oluştururken tiyatrodan ve edebiyattan faydalanmıştır. Bunun yanı sıra oyunculuk ve mekân-dekor kullanımını yine tiyatro sanatından edinilen birikime dayanmaktadır. Tiyatro sanatı ise -özellikle son yıllarda- sinemanın bazı teknik öğelerini kullanarak deneysel çalışmalar yapmakta ve yeni anlatım biçimleri yaratmaya çalışmaktadır. Grotowski'nin kökten karşı çıkmış olduğu bu çabalar/çalışmalar büyük ihtimalle süreç içerisinde de devam edecektir. Az önce belirttiğim gibi her sanat biçiminin kendine özgü imkânları ve imkânsızlıkları söz konusudur. Tiyatro sanatı; olayı, zamanı ve mekânı kendi var oluşuna uygun bir teknik ile çözmüştür. Tek mekânda birden fazla mekânı, olayı ve zamanı yaratma aşamasında metni sahnelere bölmüştür. İzleyicinin bu bölünmeyi yadırgamaması için de dekor ve aksesuar kullanımında çeşitliliği arttırmış, ışık ve müzik kullanımında da hilelere başvurmuştur. Bazı yönetmenler ise (örneğin Brecht) aksine izleyicinin bu bölünmeyi yadırgamasını istemiş ve buna uygun yeni teknikler geliştirmişlerdir. Fakat bu da bir nevi tiyatro sanatının teknik özgüllüğünden doğan yorum farklılığıdır. Nihayetinde farklı bir yorum söz konusu olsa da getirilen (ve bundan sonra da getirilecek) çözümler doğal olarak yine tek mekânda (tiyatro sahnesinde veyahut bir sokak bir meydan bile olsa “sınırları” olan tek mekânda) olacaktır.

Sinema sanatı ise olay, zaman ve mekân kullanımında tiyatroya nazaran daha avantajlıdır. Sinema sanatı da kendi var oluşuna uygun bir teknik ile olay, zaman ve mekân kullanımını daha hızlı yapabilmektedir. Bu noktada sinemanın bir avantajı daha söz konusudur. Çünkü sinema teknik olanaklarından ötürü olayı, zamanı ve mekânı daha hızlı ve çeşitli kullanabilmenin de ötesinde onları bükebilecek güce sahiptir. Bu güç sinemanın teknoloji ile kurmuş olduğu doğal işbirliğinden kaynaklanmaktadır. Bu sınırsızlığın yanı sıra sınırlılıklar da mevcuttur. Örneğin oyuncular genellikle çekim esansında “rolü anlayamamaktan veyahut role adapte olamamaktan” yakınır. Bunun sebebi sinema sanatında devreye bir senaryonun daha girmesi; çekim senaryosu! Sinema sanatı süreç içerisinde, zamandan ve bütçeden tasarruf edebilmek için çekim senaryosu kavramını oluşturmuştur. Çekim senaryoları salt bir tasarruf ögesi olmamış aynı zamanda kameranın devinimlerini işaretleyen bir işaret fişeği haline gelmiştir. Filmin organik ve karmaşık yapısını daha düzenli bir hale getiren çekim senaryosu daha özgür bir çalışma metodu sunmuştur. Fakat bu düzenlilik ve özgürlük oyuncular için düzensizliği getirmiştir. Oyuncu, senaryodaki genel akışın dışına çıkan çekim senaryoları ile kamera karşısında performansını sergilerken, kendisi ile karakter arasındaki ilişkiyi kurmakta zorlanmıştır. Hâlbuki söz konusu olan düzensizlik veyahut bölünme tiyatro sanatında da mevcuttur. Pudovkin’in de dediği gibi; “*Oyuncu sahnede ayrı ayrı kısımlarda rol alır. Sahneler ya da gösterimler arasındaki süre içinde rol yapmadan yaşamını sürdürür.*” (Pudovkin, 2004, s.54-55). Tabii bu bölünme sinemaya nazaran tiyatrodaki daha azdır. Pudovkin bu konuda çözümü -tıpkı tiyatro sanatında olduğu gibi- prova yapmakta bulur; “*Tiyatro, prova yöntemleri geliştirilip hazırlayarak oyunculara yardımcı olur. Anlaşılan sinemada da önce bu yolu izlememiz gerekiyor.*” (Pudovkin, 2004, s.60). Bahsettiğimiz bu sınırlılıkların dışında sinema sanatının ve tiyatro sanatının özgül yöntemlerinden doğan farklılıklarda söz konusudur. Örneğin bir tiyatro oyuncusu kendisini izleyen en uzaktaki insana dahi oyununu iletmekle yükümlüdür. Bu yüzden oyuncu üslup birliğini bozmadan olabildiğince yüksek ses ve keskin hareketler kullanır. Bu tiyatral alışkanlık zaman zaman kuru, tek düze ve yapay performanslara ve oyunlara da sebep olabilmektedir. Hatta ve hatta günümüzde (ister acemi ister usta(!) olsun) birçok oyuncu tarafından oyunculuk; bağırıp çağırmak, büyük ve keskin hareketler ve mimikler kullanmak, coşku ile abartıyı karıştıran yapay atmosfer yaratmak zannedilmektedir. Bu zannediş ve sunuş, toplumun geniş bir kısmı tarafından kabul görebilir. Fakat bu kabul görme,

mevcut durumun yanlış olduğu gerçeğini değiştirmez. Aksine söz konusu istikametini değiştirilmesi gerektiğini hatırlatır. Bunda etkili olan şeylerden biri de -ne yazık ki- eğitim sistemimizdir. Eğitim sistemimizde ki eksiklikler, yetkinliği ve yeterliliği tartışılacak kişiler ve kurumlar tarafından art niyetli çabalara sebep olmaktadır. Amiyane tabirle; altı ayda öğretiyoruz, beş ayda öğretiyoruz, üç ayda sertifika(!) veriyoruz, üç günde takla attırıyoruz, iki saatte hap yapıp yutturuyoruz minvalinde dönen ciddiyyetten ve nesnellikten uzak birtakım kurslar ne yazık ki yetersiz olan mevcut durumumuzu daha da kötüye götürmektedir.

Az önce bahsettiğimiz tiyatral alışkanlıkların bir sebebi de bu eksiklerimizden kaynaklanmaktadır. Ne yazık ki tiyatro sanatının üzerine yapışmış olan ve ısrarla böyle olduğu iddia edilen bu “gereksiz abartı” ve “yapaylık” aslında tiyatro oyunculuğunun özünde yer almamaktadır.

Bir tiyatro oyuncunun görevi kendisini izlemeye gelen herkese (amacı ister salt etkilemek ister uyandırmak olsun fark etmez) beden ve zihnen ulaşmaktır. Fakat bu psikofiziksel süreç ve bu asal görev (bilinçli ya da bilinçsizce) yüzlerce yıldır hep suistimal edilmiştir. Bunun farkına varan tiyatro oyuncuları ve yönetmenleri üzerlerine yapıştırılan bu etiketten kurtulabilmek için ve aynı zamanda “yeni” ve “farklı” bir şeyler söyleyebilmek/üretebilmek için yazımızın da bir önceki kısmında belirttiğimiz bazı teknikler geliştirmişlerdir.

Sinema sanatı ise tam da bu noktada özgül yöntemlerinden doğan farklılıkların da etkisi ile oyunculuk olgusuna yeni bir yorum ve yeni bir bakış açısı getirmiştir. Tiyatro sanatında sergilenen -gerekli olan ya da olmayan- “büyük oyunculuk” yani büyük hareketler ve keskin mimikler sinema sanatında kendine yer bulamaz. Çünkü kamera, ister büyük ister küçük olsun “doğal” olmayan her hareketi ve her mimiği kusmaktadır. Alıcının bu hassaslığı karşısında sinemanın ilk yıllarında yönetmenler ve özellikle de oyuncular “çaresiz” kalmış ve çözümü “doğallıkta” ve “gerçeklikte” aramışlardır. Oyunculuğun, sinema sanatı karşısındaki bu tarihsel evrimine ve sinema oyunculuğu olgusunun ortaya çıkışına ve var oluşuna göz atmaya devam edelim...

2.1.1.Sinemanın Doğuşu ve İlk (Sessiz) Filmler

Joseph Nicephore Niepce, 1826 yılında evinin penceresinden sekiz saat süren pozlama süresi sonunda çektiği fotoğraf tarihteki ilk fotoğraf olarak kabul edilmiştir. “Le Gras’dan görülen manzara” adlı fotoğrafta bir evin çatısı ve Gran’ın manzarası görünmektedir.

1838 yılında ise tiyatro tasarımı üzerine eğitim alan Fransız fotoğrafçı Louis Daguerre, Paris’in Temple Bulvarı’nda tarihteki ilk insanlı fotoğrafı çekmiştir. Kullandığı dagerreyotipi (daguerreotype) tekniği ile elde ettiği fotoğraflar uzun ömürlü olmasına rağmen yüksek maliyet sebebiyle bu teknik rağbet görmemiştir.

İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge 1878 yılında yarış atı sahibi Kaliforniya valisi Leland Stanford tarafından bir yarış atının koşarken dört ayağının da yere değmediği bir anın var olabileceği iddiasını kanıtlamakla görevlendirilmiştir. Muybridge, hipodroma yerleştirdiği 24 fotoğraf makinesi ile sürekliliği olan fotoğraflar pozlamış ve atın dört ayağının da havada olduğu bir anı yakalamıştır. Bir iddia sonucu yapılan bu çalışma, hareketlendirilen ilk fotoğraf kareleri olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle sinemanın ilk ve ilkel örneği olarak kabul edilir.

1888 yılında ise Fransız mucit Louis Le Prince, Londra’da ki evinin bahçesinde aile bireylerinin yürümesini isteyerek onların hareketlerini kâğıt bir filmin üzerine kaydetmiştir. İki saniyelik bu kayıt, tarihin ilk filmi olarak kabul edilmiştir.

1889 yılında ise Amerikalı mucit ve iş adamı Thomas Alva Edison, hareketi daha uzun süre kaydedebilen bir cihaz tasarlamıştır. Kinetoscope adını verdiği bu cihaz ilk profesyonel kayıt ve gösterim cihazı olarak kabul edilmiştir. Bu cihazın çalışma prensibi görüntülerin üzerinde bulunan bir delikten yalnızca bir kişinin izleyebilmesine izin verebilmiştir.

Işık Kardeşler! Dönemin başarılı fotoğrafçılarından biri olan Louis Lumiere, anlık görünümü kâğıt üzerine aktarmanın ötesinde bu görünümleri “hareketli” hale getirme ya da başka bir deyişle hareket halindeki görünümleri “uzun süreli” kayıt altına alma çabasıydı. Bu çaba sonucu “Lumiere Kardeşler” 1894 yılında hareketi hem kaydeden hem de yansıtan bir cihaz geliştirmişlerdir. 1895 yılında patentini aldıkları, sinematograf ismini verdikleri bu cihaz tarihin ilk profesyonel kamerası olarak kabul edilmiştir.

Bu cihaz sayesinde “hareketi” selülozdan üretilen ve ışığa duyarlı saydam bir materyal üzerine uzun süreli kaydetmeyi başarmışlardı. Bu büyük bir devrimdi. Çünkü insanoğlu fotoğrafın da bir adım ötesine giderek dış dünyadaki her görünümü hareketli olarak kaydedip gerçeklik yanılmasına bir adım daha yaklaşmıştı. Cihaz yalın bir mekanizmaya sahipti. Fotoğraf filmleri üzerine sürekliliği olan sayısız “an”lar kaydediliyor ve ardından bu cihaz ile hızlı bir çevrim (saniyede 16 kare) gerçekleştiriliyordu.

Auguste Lumiere ve Louis Lumiere bu cihaz ile kaydettikleri görüntüleri 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te bulunan Le Salon Indien du Grand Cafe’de gösterime sunmuşlardır. 1894 yılında çekilen “Lumiere Fabrikasından Çıkış” (La sortie des usines Lumiere a Lyon) filmi ilk profesyonel film olarak kabul edilmiştir. Gösterimde yer alan bir diğer film ise “Bir Trenin Ciotat Garı’na Gelişi” (L’Arrivee d’un train a La Ciotat) filmidir. Toplam on filmin gösterime sunulduğu 28 Aralık 1895 tarihi, ilk toplu film gösterimi ve aynı zamanda sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilmiştir.

Birkaç saniye ya da dakikadan ibaret olan bu ilk filmler gerçekliğin birer küçük kopsaydı. Bu teknik sayesinde insanoğlu arşivcilik konusunda da bir adım daha ileri gitmişti. Artık yazılı kaynaklar ve görsel kaynaklar (resim ve ardından fotoğraf) dışında insanoğlu “hareketli görsel kaynağa” sahipti. Bu film parçacıkları aynı zamanda -doğal olarak- “belge” niteliği taşıyordu ve sinemayla beraber sinemanın ilk türü de doğuyordu; belgesel sinema... Fakat yönetmenler (bu ilk çalışmaları gerçekleştirenlere de yönetmen diyebiliriz nihayetinde) henüz bunun farkında değildi. Sinema filmlerinin bir belge niteliği de taşıdığına farkına varılmasıyla birlikte bilinçli bir bilgi ve belge aktarma aracı olarak kullanılması ve belgesel sinema türünün oluşturulması 1920’li yılları bulacaktı.

2.1.2.Sinemada Sessiz Dönem ve Sessiz Film Oyunculuğu

Sinemanın, yolculuğuna “sessiz” bir şekilde devam edebilmesi mümkün değildi. Sinema, teknolojik gelişmelerin izinde önce renk ardından da ses kullanımına kavuşabilecekti. Burada “kavuşabilme” ifadesini bilinçli bir şekilde özellikle kullanıyorum. Çünkü bu zaman kadar genellikle “sesin sinemaya girişi/dâhil olması”, “rengin sinemada kullanılmaya başlaması” gibi garip ifadelerin yanlış kullanımlar

olduğunu düşünüyorum. Eğer sinema dış dünyada var olan gerçekliğin teknik ve sanatsal bir yaratımı ise ve gerçekliğe yakınlaşma çabası ise o zaman söz konusu öğeler de bu yaratımın ve çabanın özünde var olan temel öğelerden ikisi demektir. Fakat sinemanın ortaya çıktığı dönemde ki teknik imkânlar bu iki önemli öğenin kullanımı sağlayacak yeterliliğe sahip değildi. İnsanoğlu bilimde ve teknolojide ilerleme kaydettikçe sinemada da ilerleme kaydedebilecekti. Keza sinema, varlığını sanayi devrimi ile başlayan teknolojik gelişim sürecine borçludur. Sinemanın ortaya çıktığı dönemi düşünürsek, bu sürecin yetiştirmiş olduğu bilim insanlarının yoğun bir keşif dönemine denk geldiğini görürüz. Teknolojinin gelişimi doğal olarak sinemanın teknik imkânlarında da sürekli olarak bir değişime, dönüşüme uğramasını sağlamıştır. Ve böylece önce renk ardından da ses sinemada ki var olan yerini geç de olsa almıştır.

Sinemanın, dram sanatıyla ilişki kurmaya başlaması ve teknolojik gelişmeler onun yeni bir sanat biçimi olma yolunda destekleyen en önemli faktörlerdi. Lumiere kardeşler her ne kadar sinemanın uzun ömürlü olmayacağını düşünseler de çektikleri kısa görüntülerle sinemayı farkında olmadan dram sanatıyla ilişki kurmaya yönlendiriyorlardı.

Lumiere kardeşler sinematograf cihazıyla kısa ve sade öyküler anlatıyorlardı. 1896 yılında “L'Arroseur arrose” (Bahçıvanın Sulanışı) filmini çektiler. Bir dakikalık bu filmde bir bahçıvan bahçeyi sulamaktadır ve bir çocuk kadraja girip bahçıvanın arkasında durarak hortuma basar, suyun akmamasına şaşırarak bahçıvan hortumunun ucuna baktığı anda çocuk ayağını kaldırır ve bahçıvan suyun fişkirmesiyle sıırılsıklam olur.

Lumiere kardeşlerin bu tarz çalışmaları tiyatrunun sınırları içinde kalmıştır. Çünkü bu filmlerde kamera, seyircinin yerine geçen gözlemci konumundadır, filmde geçen öykülere karşı pasif durumdadır. Seyirciye sadece seyirlik görüntüler sunabilmektedir. Sinema, henüz yaratıcı aktif gücünün farkında değildir.

Bir sihirbaz bu gücün farkına varacaktı. Fransız sihirbaz Jean Eugene Robert Houdin ile tanışan Georges Melies 1888 yılında babasının sunduğu imkânlarla Robert Houdin Tiyatrosu’nu satın aldı ve burada çeşitli illüzyon gösterileri yapmaya başladı. Lumiere kardeşlerin 1895’de ki ilk sinema gösterimine katılan Melies için bu yeni teknik sonsuzluğa açılan kapıydı. Artık sinema onun yeni illüzyon oyuncağıydı. 1896

yılında “Star Film Company” isminde bir film şirketi kurdu. Böylece Melies tarihin ilk yapımcısı oldu ve ilk bilimkurgu (Aya Seyahat) filmini çekti. Sinemada görsel efekt kullanan ilk kişi oldu. 1896 yılında çektiği Le Manoir du Diable” (Şeytanın Şatosu) filmi de sinema tarihinin ilk korku filmi kabul edildi.

“İlkin tiyatro ile meşgul olan Melies, Lumiere Kardeşler’in Grand Cafe’deki sinema gösterimleriyle ilgilenmeye başladı. İlkin onların bir makinelerini almak istedi; bu isteği geri çevrilince, İngiliz Robert Paul’ün yaptığı sinema makinelerinden birini edindi. 1896’dan itibaren Montreul’deki arazisinde yaptırdığı Star Film Stüdyosu’nda (Avrupa’da ilk film stüdyosu) film çekimlerine başladı. Bunlar, kısa aktüalite filmlerinin dışında, tiyatrodan esinlenerek gerçekleştirdiği kısa komik filmler ve Robert Houdin Tiyatrosu’nun illüzyonizm ve el çabukluğu hünerlerini yansıtan filmlerdi.” (Onaran, 2012, s.167)

Sinemanın yanılsama özelliğini keşfedip bu özelliği tiyatrosunda yaptığı sihirbazlık gösterileriyle birleştiren Melies o dönem için fantastik denebilecek çalışmalar gerçekleştirdi. Bir süre sonra bu çalışmalar Melies’i tatmin etmeyecekti ve Melies kullandığı teknik hilelerden yola çıkarak öykülü filmler çekmeye başlayacaktı.

“Stüdyo dışında da çekimler yapan Melies, bir gün, Place de l’Opera’da film çekerken alıcı aygıtın tutukluk yapması dolayısıyla gelmekte olan bir otobüsün filme çekimi yarıda kalıp, onu tamir edinceye kadar geçip giden otobüsün yerini bir cenaze arabasının alması üzerine, kendi kendine bir teknik doğmuş oldu; ‘truc de substituting’ (ikame hilesi) denen bu tarzı, ilkin Escamotage d’une femme au Theatre Robert Houdini’de (Robert Houdin Tiyatrosu’nda Bir Kadının Ortadan Kayboluşu, 1896) kullandı. (Makinayı durdurmak suretiyle bir kadının çekim sırasında kaybedilmesi hilesi.)” (Onaran, 2012,s.168)

Georges Melies filmlerinde gerçekleştirdiği sinematografik hilelerin yanı sıra oyuncu, kostüm, dekor, aksesuar, makyaj gibi öğeleri de tiyatrodan sinemaya taşıyan ilk yönetmen olmuştu. Nitekim 1902 yılında çektiği “Le Voyage dans la lune” (Ay’a Yolculuk) filmi de ilk öykülü ve kurmaca filmi. Bu filmle Melies, senaryo öğesini de kullanmaya başlamıştı. Bence sinema tarihinin başlangıcı Melies’in Ay’a Yolculuk isimli ilk öykülü kurmaca filmi çektiği tarih olan 1902 olarak kabul edilmelidir.

Melies'in öykülü filmlere yönelmesinin bir nedeni de Pathe ve Gaumont şirketleriyle rekabet edebilmektir. Fakat bu şirketler sinemayı bir sanayi durumuna getirmişlerdi ve Melies bu şirketlerin karşısında durmakta zorlandı ve iflas ederek sinema dünyasından çekildi. "*Melies, (...) Max Linder'in güldürü filmleri, Şarlo'nun ortaya çıkışı ve büyük Griffith'in ilk filmlerinin belirmesiyle yavaş yavaş unutulmaya başladı...*" (Onaran, 2012, s.171)

Bu dönemde sinemanın ilk kadın yönetmeni Alice Guy-Blache 1896 yılında ilk filmini çekiyordu. "La Fee aux Choux" (Lahana Perisi) filminde bir peri, lahanalar arasından bebekler çıkarmaktadır. Bu film kimilerine göre ilk konulu film olarak kabul edilmiştir. Fakat Melies'in 'Aya Seyahat' filmiyle mukayese edilmemelidir. Çünkü Aya Seyahat'te karşımıza çıkan dramatik birlik bu filmde söz konusu değildir, film basit bir mizansen içeren tek sahneden ibarettir. Alice Guy-Blache 1902 yılında ise "La Fee Printemps" (Bahar Perisi) filminde çiçekleri renklendirmiş ve renk kullanan ilk yönetmen olmuştur. Bu tarihe kadar çekilen filmler boya tekniği kullanılarak sonradan renklendirilmiştir. 1902 yılına ait olduğu düşünülen Edward Raymond Turner'ın çektiği görüntüler ise kinemacolor tekniğiyle gösterilen ilk renkli filmidir.

Bu dönemde İngiltere'nin Brighton Okulu, kamera hareketleri üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştı. Georges Melies'e Theatrograph cihazını satan Robert William Paul hareketli tripot icat ederek kameraya hareket imkânı vermişti. İlk yakın çekim denemeleri de yine bu okulda yapılmıştı. Artık sinema, yakın çekim ve genel çekim olmak üzere iki çekim tekniğine sahipti ve görüntü alıcı hareket ettirebiliyordu. Böylece kamera sabit kalmaktan kurtuluyor ve filmsel öykü parçalara ayrılarak çekiliyordu. Parça halinde çekilen görüntülerin tekrar birleştirilerek bir bütünlük kazanması noktasında ise kurgu tekniği keşfediliyordu. Parçalara ayrılan görüntülerin birleştirilmesiyle sinema, ilkel de olsa mekân ve zaman kavramlarını da parçalayıp birleştirebiliyordu. İlk filmlerde sabit kalan, izleyici konumundaki kamera artık edinmiş olduğu hareket kabiliyeti sayesinde seyirciyi yönlendirebilecek aktifliği sergileyebilecekti.

Öte yandan Amerika'da 1903 yılında "The Great Train Robbery" (Büyük Tren Soygunu) filmiyle Edwin Stanton Porter yeni çekim planları kullanıyor ve bu planları birleştirdiğinde aksiyon bütünlüğünü sağlayabiliyordu. Bu o dönem için önemli bir

başarıydı. Porter, filmsel uzam ve filmsel zaman ilişkisini kesintiye uğratmadan dinamik bir dil ile izleyiciye öykü bütünlüğü sunabilmişti.

Bir diğer Amerikalı David Wark Griffith ise bu yeni uygulamaları sistematik şekilde uygulayan ilk kişi olmuştu.

“Gittikçe tekniğini arttıran Griffith, seyirciyi eski anlayışa göre koltuğuna gömülmüş film izleyen, film dışında bir varlık olarak değil, adeta olgunun içindeki bir kişilik haline, olayları oyuncularla birlikte yaşayan bir canlı öge olarak düşündü ve bunu sağlamak için birçok yöntemler kullandı. (...) Onun bu filmlerde geliştirdiği teknikleri şöyle özetlemek olasıdır:

- 1)Baş çekimini fonksiyonel olarak kullanmak,
- 2)Işık kaynağını harekete geçirmek,
- 3)Paralel kurgu ile gerilim yaratmak,
- 4)Griffith biçimi bitiriş; Mutlu Son,
- 5)Filmleri uzun metrajlı olarak gerçekleştirmek.” (Onaran, 2012, s.172-173)

Griffith gerçek manada uzun filmler çekmekteydi. Özellikle 1915 yılında çektiği üç saati aşan “The Birth of a Nation” (Bir Ulusun Doğuşu) filminden yıllar sonra sinemada dramatik anlatının kurucusu olarak kabul görecekti. Fakat Griffith’i özel kılan şey uzun filmler çekmesi değil o dönem için bu çok uzun süren filmlerde dram sanatının bütün öğelerini izleyiciye sinematografik dille aktarabilmesidir. Örneğin Lumiere kardeşlerin filmlerinde sabit kalan kamera Griffith’in filmlerinde hareket kabiliyetini kullanacaktı ya da Melies’in filmlerinde gösteriyi destekleme amaçlı illüzyon yaratmak için kullanılan ışık, dekor ve aksesuarlar Griffith’in filmlerinde göze batmayan, doğal ve anlatıya hizmet eden parçalar haline gelecekti. Bunun yanı sıra paralel kurgu tekniği ile iki farklı olayı aynı anda perdeye vererek gerilim duygusunu yaratmada da başarılı olacaktı.

Griffith, parça halindeki görüntüleri birbirine bağlarken sessiz sinemanın kullanmış olduğu “ara yazılar”ın dışında kesme, kararma ve zincirleme geçiş tekniklerini kullanan ilk yönetmen olmuştur. Griffith sinemaya yeni çerçeveleme biçimleri de (yakın plan, ayrıntı çekim, uzak çekim) kazandırmıştır. Griffith’in

kullandığı bu teknikler sinemayı dram sanatına yaklaştırmamanın da ötesine geçerek sinemanın kendi dramatik dilini oluşturması açısından ilk adımlar/ilk örnekler olmuştur. 1916'da çektiği epik filmi “Intolerance” (Hoşgörüsüzlük) gişede başarısız olsa da o dönem çekilen en yüksek bütçeli film olmuştu. Sürekli yüksek bütçesiyle ve gişedeki başarısızlığıyla dile getirilse de bu film, üslubu ve tekniği ile sinemanın başyapıtlarından biriydi.

Lumiere kardeşlerin filmlerinde ve Melies'in filmlerinde oyuncu kullanımı söz konusu olsa da bu kullanımın binlerce yıllık geçmişe ve geleneğe sahip oyunculuk olgusunun çok uzağında olduğunu görmekteyiz. Çünkü bu filmlerde oyuncular ya günlük hayatın akışında işleriyle meşgul olan sokaktaki kişiler ya da belli bir olayı kamera karşısında temsil eden kişilerdir. Griffith'in filmlerinde ise dramatik öğelerin birlik ve bütünlük içinde kullanıldığını görüyoruz. Griffith'in bu derli toplu kullanımı ve attığı ilk adımlar, sinema dramaturjisi kavramının oluşmasının ve olgunlaşmasının önünü açan çalışmalardır. Dolayısıyla onun filmlerinde oyuncu, temsil durumundan çıkmış, filmsel öyküyü izleyiciye aktaran temel öğelerden biri haline gelmeye başlamıştır. Oyuncu mizansen içinde duyguyu aktaran öğelerden biridir artık.

Şüphesiz “sinema ve sessiz film” denildiğinde insanların aklına gelen ilk isim ise İngiliz oyuncu ve yönetmen Charles Spencer Chaplin'dir. Chaplin; oynadığı, yönettiği, senaryosunu yazdığı ve hatta müziklerini bestelediği filmlerle hem kendi sinema dilini yaratmış hem de sinemaya yeni bir ivme kazandırmıştır.

“Sahne kariyerime yedi yaşında, bir Londra tiyatrosunda klog dansı yaparak başladım. Daha sonra İngiliz usulü bir Amerikan yapımı olan Rags to Riches'ta rol aldım. (...) Bundan sadece bir yıl bir gün önce (burada 1914 yılını kastediyor) birisi sinemada iyi iş çıkarabileceğim önsezisine kapıldı ve işte buradayım. (...) Fakat beyazperdede kendimi ilk defa gördüğümde, bu işten vazgeçmeye hazırdım. Ben olamam, diye düşündüm.” (Hayes, 2009, s.3)

Chaplin'i sinemaya yönlendiren kişi sinemanın ilk güldürü oyuncusu Max Linder'dir. Chaplin'in “ustam” diye bahsettiği, kırk bir yaşında intihar eden Max Linder için sinema tarihinin ilk uluslararası film yıldızı ve aynı zamanda kaybolan ilk film yıldızı da diyebiliriz. Pathé şirketi için kısa ve daha sonra uzun komedi filmleri çeken Linder, Paris burjuvazisini alaya alan “centilmen” Max karakterini yaratmıştı.

Sosyete komiği yaratan Max, kıyafetleri ve aksesuarlarıyla beyazperde için yaratılan ilk karakterdi. Fakat ırağı Chaplin ise yarattığı karakterle daha geniş bir etki alanına ulaşmıştı.

Chaplin, yaratmış olduğı “Charlie” ya da “Charlot” (Şarlo) adıyla da anılan “The Little Tramp” (Küçük Serseri) karakteriyle Amerika’dan Japonya’ya kadar dünyanın her yerinde tanınan ilk sinema oyuncusu olmuş ve sinemanın etki alanının sonsuzluğunu ortaya koymuştur.

“Böyle yürümeyi Londra’daki ayakları sürekli ağrıyan ve homurdanarak ağrıyan ayaklarından bahseden komik yaşlı bir meyhane müdaviminden öğrendim.” (Hayes, 2009, s.21) diyordu bir röportajında Chaplin. Bu ifade Chaplin’in karakterlerini yaratırken sokaktan beslendiğini göstermekteydi. *“Yürümeyi severim. Kalabalıklar içinde, şehir merkezinde yürürüm ve senaryolarımı oluştururum. İnsanlar o kadar üzgün ve komik, zavallı ve anlamsız ki. Parklara, kafeteryalara ve başka kalabalık yerlere sık sık gitmeyi severim.”* (Hayes, 2009, s.22)

Chaplin, seyircilerin artık gerçeklik talep ettiğini belirtiyordu ve bu talebi karşılayabilmek için gerçeğe yönelmeliydi. Çocukluk ve gençlik yılları zor geçen Chaplin gerçeğe ulaşabilmek için hayatta edindiğı tecrübeyi filmlerine yansıtmayı tercih etmişti. Öykülerini sıradan insanlar ve sıradan olaylar üzerine kurmayı tercih ediyordu. Nitekim yaratmış olduğı Şarlo karakteri de saf, iyi niyetli, yoksul, duygusal, çocuksu fakat sürekli başını derde sokan uyumsuz ve aylak bir karakterdi.

“Onu en başta taşlamacı olarak görüyordum. Onun tariflere sığmaz pantolonu zihnimde geleneksele karşı bir başkaldırıyı, bıyığı insanın kendini beğenmişliğini, şapkası ve bastonunu asilleşme çabasını, ayakkabılarıysa sürekli önüne çıkan engelleri temsil ediyordu. Ama gitgide daha insanileşmekte ve şeylerin özüne biraz daha yakınlaşmakta ısrar etti.” (Hayes, 2009, s.110)

Doğallığı ve gerçeğı tercih ettiğini belirten Chaplin’in filmlerinde ise grotesk bir kurgu göze çarpıyordu. Fakat Chaplin yaptığı şeyin grotesk değil gerçek olduğunu söylüyordu; *“Aslında doğallık komedinin en büyük şartıdır. Realizme kayıtsız şartsız inanıyorum. Komedi, gerçek ve hayata uygun olmalıdır. Gerçek şeyler insanlara grotesk şeylerden çok daha çabuk hitap eder. Benim komedim gerçek hayattır, belli koşullar altında bir şeyleri ortaya çıkarmak için en ufak bir çarpıtma ya da abartıya*

başvurmam. İnsanlar gerçeği istiyorlar. İnsan kalbinde şu ya da bu sebeple gerçek aşk vardır. İnsanlara komedide gerçeği vermelisiniz. Doğaçlama oyunculuk gerçeği onda dokuz tutturur, çalışmış oyunculuksa aynı oranda ıskalar.” (Hayes, 2009, s.5)

Londra tiyatrosundan gelen Chaplin sirklerde ve panayırlarda gerçekleştirdiği pantomim gösterilerini yarattığı karakter üzerinde yeniden şekillendiriyor ve pantomim sanatını sinemaya taşıyordu. Bu yüzden Chaplin’in doğaçlama oyunculuğu yüceltmesi gayet doğaldı.

Bu gelenekten beslenen Chaplin’in ilk gençlik yıllarında ki hayali ise tragedya oyuncusu olmakmış. Bu nüansı belirtmekte fayda görüyorum. Çünkü bu tarz şehir efsanelerini ve magazinsel bilgileri birçok oyuncu hakkında hep duymuşuzdur. Fakat burada birinci ağızdan ediniyoruz bu bilgiyi; *“Çok kısa boyluydum ve hafiften tombuldum. Trajedilerde rol almak istiyordum. Hayatımın ilk yıllarında bu benim tutkumdu. Ağabeyim Sidney bana güler, ‘Ha ha, küçük, şişko bir komedyen olacaksın,’ derdi. Ben de ağlardım ve ‘Hayır olmayacağım. Trajedi oyuncusu olacağım,’ derdim.” (Hayes, 2009, s.16)*

Chaplin birçok oyuncu gibi (mesela Moliere) tragedya oyuncusu olmak istiyordu fakat yetenekleri onu bambaşka bir yola sürüklüyordu. Yaratmış olduğu Şarlo karakteriyle bir dizi film çekti. O artık dünyayı güldüren adamdı fakat beyazperdede kendini izlerken gülmediğini söylüyordu; *“Yeni bir gösterimin ilk gecesinde genellikle kendimi izlemeye gidiyorum. (...) ama gülmüyorum. (...) Eğer başarılıysa, mutlu oluyorum.” (Hayes, 2009, s.17)*

Bu nüansları aktarmamın nedeni oyunculuk olgusunun önceden planlanabilen ve bu plan doğrultusunda yönlendirilebilen bir şey olmadığını belirtmek içindir. Oyuncu, var olan yeteneklerini yanlış değerlendiriyor olabilir ve büyük ihtimalle bunun farkında da değildir ve dahası, yanlış yolda ilerlerken çok çalışarak yeteneğini geliştireceğini düşünür. Fakat yetileri “kendisine rağmen” onu kendisi için doğru olan yola sevk edecektir. Elbette bu, oyunculuk sanatının başıboş ve gelişigüzel bir yaratım sürecinden geçmesi anlamı taşımamaktadır. Oyuncu önce yetilerinin farkına varmalı ve ondan sonra fiziksel ve psikolojik çalışma sürecine geçmeli ve kendinde gördüğü eksiklikleri tamamlamalıdır. Genel kanı “bir oyuncu her şeyi oynayabilmelidir” şeklinde karşımıza çıkar. Bu ifade oyuncuyu cesaretlendirme açısından bir bakıma

doğru olarak düşünülebilir. Fakat bir oyuncu her şeyi oynamamalıdır. Çünkü her insanın hayat tecrübesi, entelektüel birikimi, zihin dünyasında ve dış dünyasında yaşadıkları ve bastırdıkları ve hatta biriktirdikleri bambaşkadır. Her ne kadar doğru gibi düşünülse de bir oyuncu hiçbir zaman her şeyi oynayamayacaktır.

Çocuk yaştan itibaren sirklerde ve panayırarda pantomim gösterileri yaparak hayatını kazanan Chaplin'in yetileri de doğal olarak bu yönde gelişmiştir. Usta oyuncu sinema filmlerinde de seyirciye, yaptığı en iyi şeyi yani doğaçlama oyunculuğu aktarmıştır. Keza sesli filmleri yadırgamasının bir diğer nedeni de budur. *"Sesli filmler başladı. Kalıcı olacaklar sanırım. Daha kanlı canlılar sessiz filmlere göre, lakin daha az güzellik barındırıyorlar. 'Şehir Işıkları' sesli filmlere bir meydan okuma değil. Film sessiz, çünkü sessiz olması dilsiz bir komedyene daha yakışıyor, ben dilsizim."* (Hayes, 2009, s.110)

Chaplin, sürekli "Şarlo" karakteri üzerinden değerlendirilse de sesli filmlerinde de karşımıza "sözü" umursamayan bir oyuncu olarak çıkar. *"Hikâye -yaygın tabiriyle senaryo- çok da umurumda değil. Elinizde dantel gibi işlenmiş bir senaryo olsa bile, şahsiyetler, yaşayan karakterler yoksa hiçbir yere varamazsınız."* (Hayes, 2009, s.97)

Chaplin 1921'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi "The Kid" (Yumurcak) ile hikâye akışını yakaladığını belirtir. *"Bundan önceki filmlerim uzatılmış komik sahnelerdi. Birbirini kovalayan matrak durumları. Aşırı kabaydılar."* (Hayes, 2009, s.120)

1925'de "The Gold Rush" (Altına Hücum) filmiyle Chaplin, insanlığın sefalet içinde ki hırsını yansıtırken politik tavır da sergilemeye başlıyordu. 1927'de sinemada ses kullanımı başlamasına rağmen 1931'de çektiği "City Lights" (Şehir Işıkları) filmini ses kullanmayarak kendi üslubunu devam ettirmeyi tercih ediyordu.

1936'da çektiği "Modern Times" (Modern Zamanlar) filmiyle de insani değerlerin azaldığını belirtiyor ve insanlığın bu çılgın makineleşme süreci karşısında düştüğu zavallı durumu resmediyordu. Sanayileşmenin tüm değerleri çiğneyerek ilerlemesini ve 1929 dünya ekonomik krizini yerdiiği bu filmi ile Chaplin filmin final sahnesinden önce söylediği şarkı ile ilk kez sesini beyazperdede duyuruyordu. Fakat Şarlo'yu hiçbir zaman konuşturmadı. *"O konuşmadı. Ona nasıl bir ses vereceğimi hiç bilemedim. O, cümleleri nasıl kurardı ki? Bu yüzden Şarlo bunu kabullenmek durumundaydı. Üzgünüm. O kendi halinde komik."* (Hayes, 2009, s.177)

1940 yılında ise “The Great Dictator” (Büyük Diktatör) ile ilk sesli filmini çekiyordu. Filmde, Adolf Hitler’i ve Yahudi bir berberi canlandıran Chaplin politik tavrını keskinleştiriyordu. Hitler rolüyle avucunda yer küreyi zıplattırken, final sahnesinde ise dünyaya şu replikleri haykırıyordu; “Bolluk getiren makineleşme bizi yoksul kıldı... Makineleşmeden çok insanlığa muhtacız... Sizler birer makine değilsiniz! Sizler birer hayvan değilsiniz! Sizler insansınız! Askerler! Demokrasi uğruna birleşelim!”

1947’de ise Chaplin, “Monsieur Verdoux” (Bay Verdoux) filmiyle seyircilerinin karşısına “Şarlo”suz çıkıyordu. Filmin senaryosunu Orson Welles’ten satın alarak üzerinde değişiklikler yapan Chaplin, para kazanmak için zengin kadınlarla evlenip onları öldürerek servetlerini ele geçiren bir seri katili canlandırıyordu.

1952’de ise “Limelight” (Sahne Işıkları) filmiyle gözden düşmüş bir komedyeni canlandırdı. Genç bir kızın hayatını kurtaran Calvero final sahnesinde sahne ışıkları altında hayatını kaybediyordu.

1957’de “A King in New York” (New York’ta Bir Kral) filmi ise onun seyirci karşısına çıktığı son filmi oluyordu. Devrik ve beş parasız kalan bir kralın reklam yıldızı oluşunu anlatan Chaplin, politik tavrını bir kez daha sergiliyordu.

1967’de ise yönetmenliğini yaptığı son filmi “A Countess From Hong Kong” (Hong Konglu Kontes) filminde Marlon Brando ve Sophia Loren rol alıyordu. Film, Hong Kong’dan gelen bir Rus kontes ile yasak aşk yaşayan bir politikacıyı anlatıyordu.

Usta oyuncu Chaplin, kendisini tanımlamasını isteyen gazeteciye şu cevabı veriyordu; “*Ben palyaçoyum, insanlığı kaz adımı yürüten...*” (Hayes, 2009, s.113)

2.1.3.Sinemada Sesli Dönem ve Sesli Film Oyunculuğu

Sessiz sinemanın “evrensel” bir anlatım dili vardı. Bu evrensel güç şüphesiz ki görüntünün ve pantomim sanatının evrenselliğinden kaynaklanıyordu. Bir süre sonra sessiz filmlere ara yazılar eklenmeye başladı. Bu ara yazılar birbiriyle bağlantısı bulunmayan çekimleri bağlamak, mekânı belirtmek ya da rolleri tanıtmak için kullanılıyordu. Ardından yönetmenler bu ara yazılarda “söyleşmeler” kullanmaya başladı. Öyküde belirtmek istedikleri bazı şeyleri perde üzerinde yazılı diyaloglar

halinde veriyorlardı. Bunların yanı sıra sessiz filmlerin gösterimi esnasında orkestra, filme eşlik etmekteydi ve bunların çoğu doğaçlamaydı. Filmlerin metrajı uzadıkça müzisyenler de “Photoplay Music” dedikleri filmsel öyküye özel besteler yapmaya başladılar. Aslında sessiz dönemde ses kullanımı yalnızca müzikten ibaret değildi. Gaumont film şirketi “Chronophone” sistemiyle filmlerini seslendirmektedir. Sesler bir diske kaydediliyor ve film esnasında chronophone (gramafon/fonograf) aracılığıyla görüntülerle senkronize olarak veriliyordu. Gaumont şirketi kaydedilen sesi yükseltebilmek için de kısa bir süre sonra “Chronomegaphone” (Gramamegafon) cihazını icat etti. Gaumont 1902 yılından itibaren bu tekniği kullanabiliyordu. 1927’i yılında sesli çekilen ilk filme kadar birçok sesli çekim denemesi yapıldı fakat sonuç genellikle etkisizdi.

1923 yılında Amerikalı mucit Lee de Forest sesi direkt film üzerine kaydetmeyi başardı. Ben Bard ve Jack Pearl’ün oynadığı üç dakikalık kısa bir vodvil çeken Forest bu tekniğin adını Phonofilm (Sesli film) koymuştu. Bu tarihten itibaren sesli uzun metraj denemeleri de başlamıştı. 1927 yılında Alan Crosland’ın çektiği “The Jazz Singer” (Caz Şarkıcısı) filminin bazı sahneleri senkronize bir şekilde ses ile beraber kaydedilebilmişti. Filmin bazı sahnelerinde şarkı bazı sahnelerinde ise diyalog yer almaktaydı. Sesli çekim tekniğinin kullanıldığı bu filmin tamamı sesli olmasa da ilk sesli film kabul edildi. Bu tarihten itibaren ses kullanımı yavaş yavaş artmaya başlıyordu ve özellikle 1929’dan itibaren sesli filmlerin sayısında artış gözlemlendi. Tabii sessiz filmler de varlığı devam ettiriyordu bu süreçte. Bazı oyuncular ve yönetmenler (örneğin; Sergei Eisenstein, Charles Chaplin, Rene Clair) sesli sinemaya karşı çıkmışlar ve ses kullanımıyla beraber film estetiğinin kaybolmaya başladığını iddia etmişlerdi.

Ses kullanımı tüm sistemi değiştirmeye başlamıştı. Stüdyolar bu yeni tekniği kullanmaya başlıyor sinema salonları da sesli film gösterimleri yapabilmek için ses sistemi oluşturuyorlardı. Fakat çekilen sesli filmlerin birçoğu sessiz filmlerin başarısından çok uzaktaydı. Sesli filmler henüz sessiz sinemanın anlatım dilini ve gücünü yakalayamamıştı.

Sinemanın direkt sesli çekim yapabilme kabiliyetine ulaşması, beyazperdede sözlü oyunların da yer alabilmesine olanak sağlamıştır. Sesli çekimin en önemli etkisi budur. Sesin kullanımı demek sözün kullanımı demektir. “Söz” de işin içine dâhil

olmuştur. Sinema artık dram sanatının ögelerinden birini daha kullanabilecektir. Fakat sözün devreye girmesi beraberinde sorunlar da getirmiştir. Sessiz filmlerin evrensel dili tüm dünyaya seslenebiliyordu fakat sesli/sözlü filmlerle beraber bu artık mümkün değildi. Bu dil engelini sinemayı evrensellikten uzaklaştıracağını düşünenler sesli filmlere karşı çıkıyor ve filmlerini sessiz çekmeye devam ediyorlardı. Ayrıca söz kullanımında da bazen aşırılığa kaçılıyor, sinemanın görsel dili unutuluyor ve bol diyaloglu durağan filmler ortaya çıkabiliyordu. Mikrofonların ağır olması ve çekim esnasında motor sesini kaydetmemesi için kameraların kabinlere yerleştirilmesi de hareketi imkânını azaltıyordu.

Bir diğer sorun ise oyuncular ve oyunculuğu... Sessiz dönemde tamamıyla pantomim üzerine kurulan sinema oyunculuğu sesli filmlerle birlikte yeni bir ifade biçimine doğru yol alıyordu. Artık oyuncular, oyunlarını ve görüntüyü destekleyen sözleri de kullanmalıydı. Bu hızlı değişimi yadırgayan ve buna ayak uyduramayan birçok oyuncu, oyun dışı (işsiz) kaldı. Sinema bu noktada bir çözüm daha üretti; dublaj... İyi bir sese sahip olmayan sessiz film oyuncularını beyazperde de müzikal şarkıcıları ve tiyatro oyuncuları seslendirmeye başladı. Bu durum maliyeti de arttırmıştı. Film şirketleri (örneğin; Pathe, Goumont) bu sorunu aşmak için bir süre sonra tiyatro oyuncularına yöneliyordu. Fakat bu durum da başka sorunları doğuracaktı. Binlerce yıllık sahne geleneği ve bu geleneğin alışkanlıkları sinemanın perdesine yapay bir abartı hali olarak düşecekti. Bu durumun farkına varan yönetmenler sessiz dönemin doğallığını yakalayabilmek ve oyunu, gerçekliğe yaklaştırabilmek için oyuncularından “rol yapmamalarını” isteyecekti. Çünkü sinemada “oyun” aşırılığı kaldırmayan bir niteliğe sahipti. Bu yüzden oyuncu, kamera karşısında enstrümanlarını kullanırken “doğallık” elde etmek zorundaydı.

1927’de ilk sesli çekimlerin kullanıldığı “Caz Şarkıcısı” filminden sonra 1928 yılında Warner Bros Pictures şirketi tamamı sesli çekilen, Bryan Foy’un yönettiği “Lights Of New York” (New York’un Işıkları) filmiyle bir ilke imza atıyordu. 1929 yılında ise King Vidor’un çektiği “Hallelujah!” filmi dublaj kullanılan ilk film oluyordu.

Sesin olumsuz etkileri olduğu gibi olumlu etkileri de vardı. Sinemanın ses kullanımını kabiliyetine ulaşması sonucu yönetmenler; müziği, insan sesini ve doğanın sesini (ortam sesini) kaydedebiliyor ve bunu seyirciye sunabiliyorlardı. 1930’dan

itibaren sinemada sesli filmler egemen olmaya başlıyor ve her türlü kaygıya rağmen sesli sinema seyircinin ilgisini cezbediyordu. “Konuşan filmler” seyirci sayısını arttırmıştı. Çünkü ses, seyircinin gerçeklik yanılsamasına yaklaşmasını sağlayan önemli unsurlardan biriydi.

Sesin sağladığı gerçeklik duygusu sinemanın dramatik yapısını da değiştiriyordu. Sessiz filmlerde hareketten doğan güldürünün yerini sesli filmlerle birlikte söz oyunlarına dayanan güldürüler almaya başlıyordu. Oyuncular, toplumun eksiklerini ve yanlışlarını söz ile seyirciye aktarmayı tercih ediyor, toplumsal mitleri alaya alıyorlardı. Az önce de belirttiğim gibi sessiz dönemde pantomime dayanan oyunculuk anlayışı ve hatta yer yer abartıya da başvuran sessiz film oyuncularını, sesli filmlerle birlikte sözün gücünü kullanmaya ve sessiz dönemin abartısından uzaklaşmaya başlıyordu. Fakat bu uzun bir süreçti. Sesli filmlerde oyuncu kimi zaman oyunluğun (senaryonun) söze boğulması kimi zaman da tiyatro sanatından gelen bazı alışkanlıklar (aşırı jest ve mimik kullanımı) sebebiyle gerçeklikten çok uzaktı. İlk kez Rus yönetmen Vsevolod Pudovkin bu sorunun üzerine eğilecek ve bir dizi çözümler sunacaktı. Pudovkin, sinemanın yeni bir anlatım aracı olduğunu, bu yeni sanat biçiminin tiyatrodan farklı öğelere 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 kaynaklandığını belirtiyordu. Pudovkin’in açıklamalarına değinmeden önce Stanislavski’nin psikolojik gerçekçi sistemine bir kez daha değinmem gerekiyor.

Tarihte ilk defa bir sanatçı, Rus tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Konstantin Stanislavski oyunculuk sanatı için bir teori ortaya atıyordu. Aristoteles’in özdeşleşme ilkesine dayanan birtakım psikolojik ve fiziksel çalışmaları sistemli hale getirmeye çalışan Stanislavski gerçekçi oyunculuğun temelini atıyordu. Stanislavski gerçekçilik akımının etkisiyle oluşturduğu kuramında oyuncudan iç gerçekliği öne çıkarmasını talep ediyordu. Çünkü ona göre dış gerçeklik, iç gerçekliğin elde edilmesiyle sağlanabilirdi. Stanislavski’nin psikolojik gerçekçi sistemi sinemada da gerçekçi oyunculuğun temelini oluşturuyordu. Çağdaş Pudovkin onun sistemini incelemiş ve çıkış noktası doğru bulmuştur; “*Stanislavski notlarında yaşantı sanatı ile imgelem sanatından söz eder. Bu kavramlarla iki farklı oyuncu tipini, biri içsel, manevi koşullardan, diğeri tiyatronun dış, yüzeysel biçimlerinden yola çıkan oyuncu tiplerini*

tanımlar. (...) Moskova Sanatçılar Tiyatrosu okuluna bağlı oyuncular tarafından karmaşık ve ayrıntılı bir anlam kazandırılan yaşantı kavramının zorunluğu ister benimsensin isterse benimsenmesin her iki durumda da oyuncunun kişiliği ile canlandırdığı karakterin her evresi arasındaki organik uyum olması gerektiği şekilde kalır. Bu uyum gerçekçi bir karakter yaratmak için gereken ilk koşuldur.” (Pudovkin, 2004, s.56-57)

Sinemada ses kullanımı işte bu denli önemliydi. Sinema oyunculuğuna mercek tutarken tarihsel süreci sessiz dönem ve sesli dönem olarak ayırmak gerekiyordu. Çünkü sinema oyunculuğu kavramı sesin kullanımıyla ortaya çıkacaktı. Sessiz dönemde henüz böyle bir farkındalık söz konusu değildi. Sessiz filmlerde oyuncular yalnızca jest ve mimiklerini kullanıyor zaman zaman da aşırılığa kaçıyorlardı. Özellikle sessiz dönemde çekilen güldürülerde sözün eksikliğinden midir yoksa güldürünün doğal atmosferi bunu gerektirir diye mi düşünülmüştür bilinmez ama gereğinden fazla büyük hareketler ve abartılı mimikler kullanılmıştı. Bu durum seyircide bir süre sonra yapaylık hissi uyandıracaktı. Çağın hızlı değişimi ve toplumların hızlı ve buhranlı dönüşümleri de bunda etkiliydi. Sanayi devriminin getirdiği yenilikler insanlığı hem mutlu etmekte hem de tedirgin etmekteydi. Ardından birinci paylaşım savaşı, 1929 dünya ekonomik krizi ve ikinci paylaşım savaşı toplumların algısını hızla değiştirmekteydi. Artık insanlar/seyirciler ister tiyatro sahnesi olsun ister sinema perdesi olsun her halükarda “gerçeklik” talep ediyordu. İşte bu ortamda hem tiyatro da hem de sinemada realizmin etkileri artıyordu. Tüm bunların yanında sesin kullanımı sinemayı “yedinci sanat” olma yolundaki ilerleyişini hızlandırmaktaydı. Çünkü sesin kullanımıyla birlikte sinema donuk fotoğrafların hızlandırıldığı bir teknik olmaktan çıkıyor ve sessiz dönemde atılan dramatik temellerin olgunlaşmasını sağlıyordu. Sinema artık yeni bir dramatik biçimdi ve süreç içeresinde eksiklerini tamamlayarak kendine ait bir dil oluşturacaktı. Harekete biçim veren bu yeni sanat yalnızca oyuncuya değil kameraya (kamera aracılığıyla seyircinin gözlem eylemine) ve nesnelere de hareket imkânı veriyordu. Sinemanın sahip olduğu bu komplike devinim kabiliyeti gerçekliğin yaratımında ve yok edilmesinde etkili bir silah olacaktı. Bu gücün farkına varan ülkeler (özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Rusya) sinemayı algı yönetimi için kullanmaktan çekinmeyecekti. Sinemanın gücü propaganda gücüne dönüştürülecekti. Günümüzde bu güç hala çeşitli yöntemlerle kullanılmaktadır. Dünya sinemasının önemli yüzleri yardım kampanyaları

adı altında politik yönlendirmelerde kullanarak gerçeklik deforme edilmek istenmektedir.

Sinema oyunculuğuna daha kapsamlı bir şekilde tekrar değineceğiz. Şimdi sessiz ve sesli filmlerden örneklerle bu olağan ve iç içe geçen dönemi incelemeye devam edelim.

2.1.4.Dışavurumcu Alman Sineması (ve Bir Örnek; Dr.Caligari'nin Muayenehanesi)

Birinci paylaşım savaşının yıkıcı etkileri kuşkusuz en çok Osmanlı toplumunu ve Alman toplumunu etkilemişti. İki müttefik ülke savaş sonrası ağır şartlara sahip antlaşmalar imzalamak zorunda kalmıştı. Meclisteki gücü elinde bulunduran İttihat ve Terakki Cemiyeti içerisinde çıkan bir grup (Kuvâ-yi Milliye) Mustafa Kemal Paşa önderliğinde birinci paylaşım savaşı sonrası ülke topraklarını kurtarmak için süreci devam ettirecek ve Milli Kurtuluş Savaşı'nı başlatacaktı. Almanya'da ise durum farklıydı. Savaş sonrası Alman İmparatorluğu, Versailles Antlaşmasını imzalamak zorunda kalmış ve Weimarer Republik (Weimarer Cumhuriyeti) kurulmuştu. Bu antlaşmanın şartlarına göre Almanya dışa bağımlı hale gelmişti. Bu antlaşma Alman toplumu tarafından tepkiyle karşılanmış ve ihanet olarak görülmüştü. Sürecin devamında Almanya 1920'lerde ekonomik ve siyasi çalkantılar yaşayacak ve bunun yansımaları Almanya'da "toplumsal buhran" olarak karşımıza çıkacaktı. Keza bu süreç Alman İşçi Partisi'nin milliyetçi ve sosyalist ilkeleri benimsemesiyle devam edecekti. Milliyetçi sosyalistler, Adolf Hütler (Hitler) önderliğinde Alman toplumundan büyük bir destek alarak iktidara gelecek ve ikinci paylaşım savaşını başlatacaklardı.

Birinci paylaşım savaşı sonrası Almanya'daki toplumsal buhran sanata da yansyacaktı. Bu yansımanın sonucu olarak 19.yüzyılın gerçekçiliğine karşı Almanya'da anti-natüralist yorum her alanda etkin olmaya başlamıştı. Sinemanın ilk dönemlerine rastlayan bu dışavurumcu bakış açısı filmlere de yansyacaktı. Tabii bu durumun bir diğer nedeni de ülkenin içinde bulunduğu ekonomik çöküştü. Alman yönetmenler düşük bütçelerle filmlerini gerçekleştirmek zorundaydı. İşte bu

toplumsal, psikolojik ve ekonomik nedenler Alman Sineması'nda yeni bir üslup yaratmıştı.

1915 yılında Paul Wegener ve Henrik Galeen “Der Golem” (Golem) filmiyle ilk dışavurumcu filmi gerçekleştiriyorlardı. Wegener ve Galeen bu filmde bir Yahudi efsanesi olan Golem üzerinden toplumun içine düşmüş olduğu karanlığı anlatmaya çalışıyordu. Alman toplumunun ruhunu kaybettiğini ve karanlığa mahkûm edildiğini söyleyen film Alman toplumu içerisindeki Yahudilerin korkularını da yansıtmaktaydı.

1920 yılında Robert Wiene'nin yönettiği “Das Cabinet des Dr. Caligari” (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi) filmi ise Alman Dışavurumcu Sineması'nın mihenk taşı kabul edildi.

“1910'da empresyonizm (izlenimcilik) ve natüralizme (doğalcılık) bir tepki olarak ortaya çıkan ve 'Dışavurumculuk' adını alan bu öncü hareketin, o güne kadar bütün sanat dallarında (musiki, edebiyat, resim, mimarlık gibi) etkisi açık ve belirliydi. Savaş yenilgisini izleyen çalkantılı günlerde Dışavurumculuk, Berlin sokaklarını, ilanlarını, tiyatroları, kahvelerin dekorlarını, mağaza vitrinlerini adeta egemenliği altına almıştı. Yine o günlerde ressam Hermann Warm, “Filmler canlı resim halini almalıdır.” diyordu. Dr.Caligari'nin Muayenehanesi'ndeki anlayışın anahtarı bu cümlededir.” (Onaran, 2012, s.138)

Bu filmin yanı sıra 1920 yılında Karl-Heinz Martin'in yönettiği “Von Morgens bis Mitternachts” (Şafaktan Gece yarısına) filmi, 1922 yılında Fritz Lang'ın yönettiği “Dr. Mabuse, der Spieler” (Doktor Mabuse, Kumarbaz) filmi, 1922 yılında Friedrich Wilhelm Murnau'nun yönettiği “Phantom” (Hayalet) filmi ile Bram Stoker'in Dracula romanından uyarlanan “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi) filmi, Alman Dışavurumcu Sineması'nın diğer örnekleridir.

Toplumsal histeri sonucu ortaya çıkan Dışavurumcu Alman Sineması'na göz attığımızda karşımıza çıkan temel özellik filmsel öğelerin deformasyona uğramasıdır. Dekorlar ve aksesuarlar asimetrik özelliğe sahiptir. Kostüm ve yoğun makyaj ise korku duygusunu tetikleyen unsurlardır. Işık ve renk kullanımı karanlığı elde etmek üzerine kullanılmıştır. Senaryo, doktor veya bilim insanı olan bir ruh hastasının, bir katilin veya korku dünyasını yaratan efsanevi bir karakterin üzerine kurulmuştur. Bu hasta ve olumsuz ‘başkarakter’ insanlığı etkisi altına almaktadır. Alman yönetmenler bu filmler

ile yeni bir düşsel dil yaratırken toplumun bastırmak zorunda kaldığı duyguları da beyazperdeye taşımıştır. Bu filmler, savaş sonrası Alman toplumunu ele geçiren ‘yenilgi’ duygusu ve ‘yok olma’ kaygısının bir yansımasıdır. Özellikle Doktor Caligari’nin Muayenehanesi filminin bu kaygı ve korkuyu etkili biçimde yansıttığı görüşü hâkim bir görüştür.

Sessiz dönemde çekilen bu filmlerde oyunculuk kesik hareketler veyahut başka bir deyişle tamamlanmamış hareketlerle ilerlemektedir. Özellikle Dr.Caligari’nin Muayenehanesi filminde oyuncuların “konuşuyor/muş” gibi yapmaları seyirci de merak duygusunu arttırmıştır. Film, bu merak duygusunu gidermek ve karakterleri seyirciye daha iyi tanıtılabilmek için ara yazıların yanı sıra kostümü ve makyajı sembolize etmiştir.

“Sinemada hareket, ressamların yaratmak istediği bütünlüğü bozma tehlikesini de ortaya koyduğundan, oyuncular, sahnenin hâkim hatlarının dışındayken, hareketlerini çabuklaştırma ve duruşları tablonun hatlarıyla uyuşmalı bir duruma girdiğinde, hareketsiz kalma yoluna gitmişlerdi. Oyuncuların ‘stilise’ edilmiş davranışları, öncü sahne çalışmalarının geliştirdiği pandomimaya yaklaşıyordu.” (Onaran, 2012, s.139)

Nitekim bu filmde sonra çekilen diğer dışavurumcu filmlerde de kostüm, makyaj, dekor, aksesuar ve hatta oyunculuk sembolize edilerek kullanılmıştır. İç dünyayı dışa vurmanın gereklerinden biri olarak sembollerini yoğun kullanan bu filmler oyunculuğu da deforme ederek oyunculukta bilinçli bir abartı kullanarak oyuncuyu toplumsal histeriyi kusan bir sembol konumuna yerleştirmiştir.

Dışavurumcu filmlerde yönetmenler, oyuncuyu salt oyunu gösteren değil, oyunun ardında dönen oyunları yani psikolojik çöküntülerin nedenini, sonucunu ve hatta çözümünü seyirciye hatırlatan bir sembol aracı olarak kullanmışlardır. Başkarakterlerin genellikle doktor ya da bilim insanı olmasının nedeni de toplumsal psikolojinin davranışlara olan etkisini yansıtmaya amaçlıdır.

Bu filmlerde öne çıkarılan ‘histerik karakterler’ sanki Alman toplumunun talep ettiği kurtarıcı kişi profilini de çizmektedir. Keza bu politik ve toplumsal çalkantı, kaygı ve korku üzerine inşa edilen yeni bir politik ve toplumsal çalkantıyı doğuracak ve Nazi Almanyası’nı yaratacaktı.

2.1.5.Rus Sineması

Rus sineması denildiğinde hemen hemen hepimizin aklına gelen ilk şey Sovyet Dönemi Sineması'dır. Hâlbuki sinemanın ortaya çıkışı Rus İmparatorluğu dönemine rastlamaktadır. Sovyet rejimi öncesi Rus sineması kısa ama zengin bir dönem olmasına rağmen genellikle karanlıkta kalan ya da üzerinde pek durulmayan, değinilmeyen bir dönemdir. Özellikle ülkemizde bu dönemle ilgili bilgi kaynağı -ne yazık ki- yok denecek kadar azdır. Bu yüzden bu döneme de değinmek istiyorum.

Rus sineması üç farklı rejime tanıklık etmiştir;

- 1) Rus İmparatorluğu (ve imparatorluğun çöküşü ile geçici cumhuriyet dönemi),
- 2) Sovyetler Birliği Dönemi,
- 3) Rusya Federasyonu'nun Kurulduğu 1991 tarihinden günümüze kadar intikal eden süreç.

2.1.5.1.İmparatorluk Dönemi

Üç farklı rejime tanıklık eden Rus sineması ilk dönemde bu tekniği diğer ülkeler gibi Batı'dan öğrenmiştir ve süreç içerisinde kendi üslubunu yaratarak dünya sinemasını etkilemiştir. Sinemanın çıkış tarihi kabul edilen 1895'ten 1917 Ekim Devrimi'ne kadar olan süreçte çekilen filmler Rus sinemasının ve estetiğinin temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda Çar ailesinin görüntüleri de kayıt altına alınmıştır lakin Sovyet rejimi bu görüntüleri imha etmiştir. Sinema bu ilk dönemde Rus halkı tarafından rağbet görmemiş ve "elektrikli tiyatro" ifadesiyle anılmıştır.

Aleksandr Drankov 1908 yılında ilk öykülü Rus filmini gerçekleştirmiştir; Stenka Razin... Yaklaşık on dakika süren bu kısa film ilk öykülü Rus filmidir. Film, Çar'a karşı ayaklanan Kazak lider Stenka (Stepan) Razin'i anlatmaktadır.

Rus sinemasına dair ilk adımları atanlardan biri de Kazak asıllı Aleksandr Khanzhonkov'dur. Khanzhonkov, Fransız film şirketi Pathe'den satın aldığı cihazlarla film çekmeye başladı. 1905 yılında Moskova'da bulunan "Gomon and Siversen" (Gomon ve Siversen) film şirketine ortak oldu ve ardından kendi film şirketini kurdu.

1907 yılında “Палочкин и Галочкин / Palochkin i Galochkin” (Palochkin ve Galochkin) filmini çekmeye başladı fakat tamamlayamadı. 1908 yılında çektiği iki küsur dakika süren “Драма в таборе подмосковных цыган / Dram v Tabore podmoskovnykh Tsygan” (Moskova bölgesindeki çingene kamplarında dram) filminde genç bir çingene kadının sevdiği adamla kamptan kaçışını anlatıyordu. 1910 yılında “Вестник Кинематографии / Vestnik Kinematografi” (Sinema Haberleri) adlı bir dergi çıkarmaya başladı.

1911 yılında ise Vasily Goncharov ile birlikte “оборона севастополя / Oborona Sevastopolya” (Sivastopol Savunması) filmini çekti. 100 dakikalık bu film Rusya'nın ilk uzun metrajlı filmiydi. Film; Birleşik Krallık, Sardinya (Sardegna) Krallığı, Fransa İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğunun, Kırım Yarımadası'nda bulunan Sivastopol limanına ve şehrine saldırısını anlatıyordu. Filmin masraflarını ise Çar İkinci Nikolay karşıladı. Khanzhonkov, 1917 devriminden sonra rejimle anlaşamadığı için Kırım'ın Yalta şehrine yerleşti ve stüdyosunu da oraya taşıdı. 1920'de Kırım'ın, Sovyetler tarafından işgal edilmesi sonucu stüdyosu hükümet tarafından kamulaştırıldı. Bunun üzerine Yalta'dan da ayrılan Khanzhonkov önce İstanbul'a ardından Milano'ya ve son olarak da Viyana'ya gitti.

Bir diğer yönetmen Vasily Goncharov ise 1909 yılında “Преступление и наказание / Prestupleniye i nakazaniye” (Suç ve Ceza) filmini çekti. Dostoyevski'nin romanını beyazperdeye taşıyan Goncharov iki yıl sonra Khanzhonkov ile birlikte Rusya'nın ilk uzun metrajlı filmini gerçekleştirecekti. “Suç ve Ceza” filmi ise bugün ne yazık ki kayıp filmlerden biri. Sovyet rejiminin, Çarlık Rusya'sına ait filmleri yok ettiği dönemde kaybolduğu iddia edilmektedir.

1914 yılında Rus yönetmen Vladimir Gardin, Tolstoy'un Anna Karenina romanını beyazperdeye taşımıştır. Karenina karakterini Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularından Maria Germanova canlandırmıştır.

Dönemin bir diğer önemli yönetmeni ise tiyatro oyuncusu ve senarist Çek asıllı Yevgeni Bauer'dir. İlk sinema deneyimi Drankov'un çektiği “300 лет Дома Романовых” (300 Yıl Romanov Meclisi) filmidir. Bu filmde dekor sorumlusu olarak çalışmıştır. Bazı filmlerde Drankov'un yapımcılığını da yapan Bauer, Rus sinemasında mizansene ve kompozisyona önem veren ilk yaratıcı yönetmen olarak kabul edilmiştir.

Halkın “elektrikli tiyatro” algısını değiştirdiği ve “Sessiz Rus Sineması”nın sanatsal yönünü geliştirdiği düşünölen Bauer, öyküyü psikolojik çatışma üzerine kuran ilk yönetmendi. Kullanmış olduğu çekim ve kurgu teknikleri o dönem için ilk olma özelliği taşımaktaydı. Önemli filmleri arasında 1914 yapımı “Немые свидетели / Nemye Svideteli” (Sessiz Tanıklar), 1915 yapımı “Грезы / Grezy” (Hayal) ve yapımcılığını Khanzhonkov’un üstlendiği 1917 yapımı “Революционер / Revolyutsioner” (Devrimci) filmi gösterilebilir. Khanzhonkov’la beraber Yalta’ya giden Bauer, burada “За счастьем / Za schastem” (Mutluluk İçin) filmini çekti. 1917 yılında çekilen bu filmle Lev Kuleshov ilk kez kamera karşısına geçti.

Oscar Wilde’in “The Picture of Dorian Grey” (Dorian Grey’in Portresi) romanı 1915 yılında Vsevolod Meyerhold tarafından (Портрет Дориана Грея / Portret Doryana Greya) sinemaya uyarlandı. Filmin yönetmenliğini Vsevolod Meyerhold ve Mikhail Doronin üstlendi. Meyerhold aynı zamanda filmde Lord Henry Wotton karakterini canlandırdı. Bu film Meyerhold’un ve Doronin’in ilk yönetmenlik deneyimidir ve Meyerhold ilk kez sinema oyunculuğunu tecrübe etmiştir.

Her ne kadar Sovyet öncesi Rus sineması ticari filmler yapmakla itham edilsede göröldüğü üzere o dönemde çekilen filmler, sinemaya yeni bir kimlik kazandırma amacı taşımaktadır. Drankov, Khanzhonkov, Goncharov, Bauer ve Meyerhold gibi isimler bir “Rus Sineması Kimliği” yaratabilmek için sessiz dönemde -hem de sinemanın ilk yıllarına denk gelen bir dönemde ve Batı’da henüz böyle girişimler söz konusu değilken- romanlardan uyarlamalar yapmışlar, Rus tarihi için önem teşkil eden yakın tarih olaylarını beyazperdeye taşımışlardır. Bauer, senaryo ve kurgunun temellerini oluştururken, Drankov ve Khanzhonkov gibi isimler kurdukları stüdyolarla Rus sinemasında ilk film şirketlerinin temelini atmışlardır. Özellikle Khanzhonkov’un sinemaya kazandırdığı Lev Kuleshov, Sovyet döneminde montaj teorisini ortaya atarak hem Rus sinemasının temellerini oluşturmuş hem de bu erken dönemde dünya sinemasına kurgu tekniğinin yarattığı yanılsama gücünü armağan etmiştir. Kuleshov’un öğrencilerinden Sergei Eisenstein kurgu teorilerini geliştirmiş, Vsevolod Pudovkin ise dünyada ilk kez sinema oyunculuğunun temelini atan kişi olmuştur.

Eğer bugün Rus ve dünya sinemasında bir Kuleshov etkisinden söz edebiliyorsak bunu Kuleshov’a borçlu olduğumuz kadar aynı zamanda onun öncellerine de borçluyuz.

2.1.5.2.Sovyet Rusya Dönemi / Sovyet Montaj Tekniği (ve Bir Örnek; Potemkin Zırhlısı)

1904-1905 yıllarında bir buçuk yıl süren Rus-Japon Savaşı'nda üst üste büyük kayıplar yaşayan Rus İmparatorluğu kitlesel halk isyanlarıyla karşı kaşıya kalıyordu. Tabii ki bu isyanların tek sebebi savaşlarda yaşanan kayıplar değildi. Sanayileşme çabasına rağmen bu süreci hızlı bir şekilde tüm ülkeye yayamayan Çarlık Rusya, halk üzerindeki baskıları arttırıyordu. Ülke nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler ve işçiler, artan baskılar ve savaşın yaratmış olduğu ekonomik-psikolojik çöküntü sonucu birçok isyan girişiminde bulundu. İsyanlardan biri Rus-Japon savaşı sürerken 22 Ocak 1905 tarihinde gerçekleşti. İsyanı bastırmak isteyen Rus ordusunun halka ateş açması sonucu bu isyan tarihe “Kanlı Pazar” olarak geçti. Kanlı Pazar günü “1905 Devrimi” gerçekleşmiş ve Çar İkinci Nikolay “Duma” (Meclis) kurmak zorunda kalmıştı. Fakat Çar yetkilerini meclisle paylaşmak istemiyor ve baskıyı arttırıyordu. Uzak Doğu'da Japon İmparatorluğuna mağlup olan Çarlık Rusya, yönünü Balkanlara ve boğazlara çevirdi. Bu politika sonucu Çar Nikolay 1907 yılında Alman ittifakından vazgeçip Britanya ve Fransa ile ittifak kurdu ve birinci paylaşım savaşına kadar halk üzerindeki baskıyı devam ettirdi.

Birinci paylaşım savaşı sürerken yaşanan ekonomik güçlükler ve otokratik rejimin baskıları 1917 yılında “Büyük Ekim Devrimi”ni doğurdu. Çar Nikolay tahtı kardeşi Mihail'e bıraktı fakat Mihail'in görevi reddetmesi sonucu 300 yıl süren monarşi yönetimi ve Romanov Hanedanı tarihe karıştı. İktidar, imparatorluğa son vermek isteyen gruplar (liberaller, reformcular ve Bolşevikler) arasından Lenin liderliğindeki Bolşeviklerin eline geçti. Bolşevikler 1917 yılında Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'ni, 1922 yılında ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğini kurdu.

Rusya'da yıllar süren bu zor ve çalkantılı değişim kuşkusuz her alanda olduğu gibi Rus sanatında da dönüşümlere neden olmuştu. Bu yüzden kısa da olsa toplumsal ve politik sürece değinmek istedim.

Yeni rejim ile anlaşamayan veya yeni rejime karşı çıkanlar ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Khanzhonkov ve Bauer gibi yönetmenler de ülkeyi terk edenler arasında yer almıştır. Ülkede kalan yönetmenlerden Vladimir Gardin'in 1921 yılında çektiği “Серп и молот / Serp i Molot” (Orak ve Çekiç) filmi, Sovyet sinemasının ilk

uzun metrajlı filmi olmuştur. Çarlık dönemindeki sansür ve baskı Sovyet döneminde de devam etmiştir. Çarlık döneminde Çar'a ve İmparatorluğa karşı yükselen aykırı sesler nasıl bastırıldıysa Sovyet döneminde de sosyalist rejime karşı yükselen aykırı sesler bastırılmıştır. Artık sanatçılar, eserlerinde -kimi gönülden inanarak kimi ise zorunluluktan- sosyalizmin mükemmel bir rejim olduğundan bahsedecektir. İşte bu ortamda Rus sineması, yeni rejimin savunucularından ve önemli propaganda silahlarından biri olacaktı. Ayrıca Çarlık dönemine ait birçok film de yeni rejimin propagandasına uymadığı için imha edilecekti.

Sovyetler artık kendi sinemasını oluşturmayı planlıyordu ve 1919 yılında "Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü" adıyla (bilinen kısaltılmış adıyla; VGİK) dünyanın ilk sinematografi eğitimi veren okulunu kurdu. Vladimir Gardin, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi Rus ve dünya sinemasını etkilemiş isimler bu okulda ders vermiş, birçok teorik ve uygulamalı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Özellikle Lev Kuleshov yapmış olduğu çalışmalar sonucu ortaya attığı montaj teorisi ile sinemanın, yeni bir sanat biçimi olma yolundaki en büyük adımlarından birini atmasını sağlamıştır. Kuleshov'a göre sinemanın özü kurgudur ve kurgu, görüntüleri salt birbirine yapıştırmak değildir. Kurgu, yaratılmak istenen anlama hizmet eden görüntülerin dizilimi demektir.

"Sözcükler gibi çekimler de asıl anlamlarını, işlevlerini öbür çekimlerle oluşturdukları bütün içinde kazanır. Bu konuda, Pudovkin ile Kuleşov'un yaptıkları klasik deneyleri bir kez daha anmak yerinde olur: Bir oyuncunun son derece yansız (nötr) yüz anlatımını gösteren bir çekim, bir çorba tabağını, bir tabutu, oyuncuyla oynayan çocuğu gösteren çekimlerden sonra yinelediğinde başka başka etkiler yapmakta, ayrı ayrı yorumlanmaktadır (sırasıyla acıkmış bir kimse, acı çeken bir insan, sevgi belirten bir kişi). Bu deney bir çekimin anlamının, kendinden sonra gelen çekimin anlamıyla birleşerek, onun etkisiyle değişebildiğini gösterir. İkinci deney, üç ayrı çekimle yapılmıştır: Gülümseyen bir kimse, aynı kimsenin kaygılı yüz anlatımı ve ona tabanca doğrultmuş bir başka kimse. Bu çekimler bir kez gülümseyen kimse - tabanca doğrultmuş adam - kaygılı kimse; ikinci kez, kaygılı kimse - tabanca doğrultmuş adam - gülümseyen kimse biçiminde sıralandığında, ortaya çıkan sonuç

birbirinin tam tersidir: Birincisinde korkak, ikincisinde yürekli bir insanla karşı karşıya bulunduğumuz duygusu uyanır.” (Özön, 2008, s.161)

“Kuleshov Efektii” olarak adlandırılan bu deneyler kurgunun yaratım gücünü ortaya koymuştur. Kuleshov aynı görüntüleri farklı şekilde sıralayarak görüntülerden bağımsız ve görüntülerin toplamından yeni bir imge yaratılabileceğini ispatlamıştır.

Kurgunun sahip olduğu bu estetik gücün farkına varan Kuleshov filmsel anlatının odak noktasına kurguyu koymuştur. Kuleshov’un bu teorisi Rus sinemasında biçimci geleneğin temelini atmıştır.

Diğer yandan Dziga Vertov, “Sine-Göz” (Kinoglaz) kuramını ortaya atmış, kameranın yalnızca görüntüleri kaydeden bir araç olmadığını söylemiş ve kamerayı gözün eksiklerini gideren bir araç olarak nitelendirmiştir. Kurmaca öykülerin seyirciyi uyuşturduğunu iddia eden Vertov, sine-göz tarafından nesnel bir tutumla gerçek olayların kayıt altına alınması gerektiğini söylemiştir. Gerçek görüntüler birbiriyle bağlantısız olsa dahi bu görüntüler kurgu tekniğiyle birleştirildiği zaman yeni bir anlam ortaya çıkacaktır ve bu anlam Vertov için gerekli olan gerçek anlamdır. Bu bağlamda gerçekleştirdiği Kinoglaz filmi 1924 yılında çekilen uzun metrajlı bir belgesel filmidir. Vertov, ortaya attığı bu kuramla dram sanatının öğelerini sinemada kullanmayı reddetmiştir; özel ışıklandırma kullanmamış, oyuncu kullanmamış, filmsel öyküye karşı olduğu için mizansen oluşturma ihtiyacı duymamıştır. Yalnızca dış dünyayı kayıt altına alarak sinemayı belgesel gerçekliğe indirgemıştır. Vertov’un filmleri, Sovyet rejiminin halkı bilgilendirmek ve etkilemek için oluşturduğu “ajit-tren” (agit-train/agitation train) adı verilen propaganda trenleriyle de gösterilmiştir.

Kuleshov’un öğrencilerinden Sergei Eisenstein ise montaj tekniğini geliştiren isimlerden biri oldu. *“Eisenstein, 1898 de doğmuş, mühendislik öğrenimi gördüğü halde 1917’den başlayarak ilkin Meyerhold’la tiyatroda dekor çalışmaları yaptıktan sonra yönetmenliğe girişmiş, sonradan sinemaya geçmiştir.”* (Onaran, 2012, s.181)

Sinemayla ilgilenmeye başlayan Eisenstein 1923 yılında “Dnevnik Glumova” (Glumova’nın Günlüğü) filmini çekti. Eisenstein’in ilk filmi olan bu kısa film Aleksandr Ostrovski’nin “На всякого мудреца довольно простоты / Na vsyakogo mudretsa dovolno prostoty / Enough Stupidity in Every Wise Man” (Her Bilge Adamda Yeterince Aptallık Vardır) isimli tiyatro oyunundan uyarlandı. Filmde

Proletkult Tiyatrosu'nun oyuncularını yer aldı. İlk uzun metrajlı filmi ise 1924-1925 yılında çektiği “Стачка / Stachka” (Grev) filmidir. Film, Vladimir Lenin'in 1907 yılında devrim için sarf ettiği sözlerle başlar.

Eisenstein'in 1925 yılında çektiği uzun metrajlı “Броненосец «Потёмкин» / Bronyenosyets Potyomkin” (Potemkin Zırhlısı) filmi ise Sovyet sinemasının doğuşunu simgeleyen film oldu. 1905 yılında çıkan isyanlardan birini anlatıyordu bu film. Potemkin isimli savaş gemisinde çalışan işçilerin subaylara karşı ayaklanmasını ve ayaklanmanın Odessa şehrine yayılması sonucu yaşanan olayları anlatan film, merdiven sahnesinde yarattığı aksiyon ve gerilimle montajın gücünü uygulamada da ortaya koymuş oluyordu. Potemkin Zırhlısı'nın toplumda ateşlemiş olduğu yurtseverlik duygusu propagandist filmlerin sayısını arttıracak ve diğer ülkeler de sinemayı propaganda aracı olarak görmeye başlayacaktı. Nitekim Amerika Birleşik Devletleri, Nazi Almanyası'na savaş açmadan önce Amerikan toplumunda ‘savaşın gerekliliği olduğu’ algısını yaratabilmek için Charles Chaplin'in “The Great Dictator” filmini yapmasını sağlamıştır.

Kuleshov'un öğrencilerinden Vsevolod Pudovkin ise çalışmalarını yalnızca montaj deneyleriyle sınırlı tutmayacaktı. Bir yandan Kuleshov, Vertov ve Eisenstein gibi montaj teorisini geliştirmeye çalışırken öte yandan da sinemada yönetmenin ve oyuncunun görevleri üzerine bir takım görüşler ortaya atacaktı. Eisenstein'in kurgu anlayışı zıt görüntülerin birleştirilerek çatışma duygusunun yaratımına dayanırken, Pudovkin'in kurgu anlayışı ise görüntülerin bütünlüğüne dayanmaktaydı. “*Montaj sinemanın özüdür. Kamera önünde yapılan çalışmaların zaman ve mekân içerisinde tam bir şekilde düzenlenmesi, doğru montajın gerçekleşmesinin ana koşuludur.*” (Pudovkin, 2014, s.15)

Pudovkin doğru montajın, görüntülerin toplamından doğan doğru ritim ile elde edileceğini belirtir. “*Yönetmen açısından belirleyici faktör, salt ritmik açıdan değerlendirile her planın (kusok) bir birim (edinitsa) oluşturmasıdır. Yönetmen bunun sonucunda, birimlerden ritmik bir bileşime varabilir.*” (Pudovkin, 2014, s.169-170)

Pudovkin sinemayı, montajdan ibaret görmemiş ve diğer unsurlar üzerinde de çalışmalar yapmıştır. 1926 yılında “Kinostsenarii” (Film Senaryosu) teorisini ortaya atarak senaryodaki olay akışının sinemasal bir yöntemle işlenmesi gerektiğini ifade

etmiştir. *“Bir filmi yönetme, çekme ve kurgulama yöntemleri hakkında hiçbir şey bilmeden bir senaryo kaleme almak, bir Rusça şiirin sözcük sözcük çevrilerek bir Fransızın okumasına sunulması kadar saçmadır.”* (Pudovkin, 2014, s.36) diyen Pudovkin senaryo yazarının sinemanın temel yasalarını bilmesi ve yönetmenin kullanacağı özgül araçları göz önünde tutarak yazması gerektiğini vurgular. Senaryo yazarı; öykü, roman ya da tiyatro oyunu yazarından farklı olarak filmsel devinime uygun bir olay akışı işlemelidir.

Pudovkin’in çalışmaları, oyunculuğun ve diğer öğelerin, sinemanın özgül yöntemlerinde nasıl kullanılması gerektiğini saptamak amacı taşır; *“İşe önce sinemanın bize teknik açısından hangi yeni olanakları sunduğunu açıklamakla başlamalıyız. Bunu da, tiyatro mirasının karşısında kendimize doğru bir yön verebilmek, neleri bir yana bırakmak ve neleri korumak gerektiğini doğru saptayabilmek ve de yeni bir sanat biçimi olarak sinemanın neleri değiştirmek zorunda bıraktığını anlayabilmek için yapmalıyız.”* (Pudovkin, 2004, s.45)

Pudovkin, yönetmeni ise genel yapıyı zihninde tasarlayan kişi olarak ifade eder ve film yönetmeni, tiyatro yönetmeninden farklı olarak, bütünü oluştururken daha geniş bir “bütün” kavramıyla karşı karşıyadır. Çünkü sinemadaki bütünün içerisinde yalnızca oyuncu, mekân, kostüm, dekor, aksesuar, müzik ve ışıklandırma yoktur, mekân ve mekânda yer alan her şey (dış dünyada yer alan her şey) ve tüm bunların (kamera da dâhil) devinimi yer alır. Söz konusu unsurların hepsinin kendi içinde bir devinimi vardır ve tüm bunların bileşimi ortak bir devinim yaratır ve buna kameranın devinimi de dahil olunca film yönetmeni daha komplike bir “bütün” oluşturma göreviyle karşı karşıya kalır. Fakat film yönetmeninin görevi burada bitmez, bütünü sağlayacak esas görev montajdır. Montaj aşaması, yönetmenin zihninde tasarladığı bütünlüğü ortaya çıkardığı esas ve son aşamadır.

“Başlangıçta tiyatro ve sinema yönetmenleri aynı hammaddeyle çalışmaktaydılar. Aynı oyuncular sahnelerini tiyatrodaki 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)

Pudovkin'e göre tiyatro yönetmeni ile sinema yönetmeni arasındaki temel fark, yakın çekim, uzun çekim gibi kavramların ortaya çıkmasıyla kameranın seyirciyi "yönlendirebilecek" kabiliyete ulaşması ve ardından da bu kabiliyetin montaj tekniğiyle yeniden yorumlanması sonucu ortaya çıkmıştır. Tiyatro oyununda seyirci sabittir ve algısı onu nereye yönlendirirse bakışlarını da sahnenin o kısmına yöneltecektir. 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 odak noktasına hükmeder.

Montaj, senaryo, kameranın bakış açısı ve ışıklandırmanın yanı sıra oyunculuk üzerine de çalışmalar yapan Pudovkin ilk kez sinema oyunculuğu kavramını ortaya atmış ve sinemada oyunculuğun tiyatro oyunculuğundan farklı bir çalışma sürecine ve hatta çalışma tekniğine sahip olduğunu belirtmiştir.

Sovyet döneminin yetiştirdiği önemli teorisyenlerden biri olan Pudovkin "oyuncu yerine naturshchik (model)" kavramını ortaya atmıştır. Oyunu seyirciye sunan kişi " oynamak" yerine sinemanın gerçekliğine hizmet etmelidir.

"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 kırıksıklıkla ve tiyatroya özgü bir oyunla birlikte tasarlanırsa, bence bu durum sinema üslubunun ilkesel tasarımına ters düşer." (Pudovkin, 2004, s.34)

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.

"Bir tiyatro oyuncusuyla çalışmak çok zordur. Rollerini oynamayıp yaşamasını bilen parlak yeteneklerin sayısı olağüstü azdır. Bir oyuncuya sakın oturmasını, rol yapmamasını rica ettiğiniz zaman, size rol yapmamayı oynayacaktır." (Pudovkin, 2004, s.34)

“Bir defasında oyuncunun birinden çok çekmişim. İçten gelen, babacan bir gülüşü filme almak istiyordum. Ama bir türlü olmuyordu. Oyuncu devamlı “oyunuyordu”. Bir ara şansım yaver gitti ve yaptığım bir şakaya gülerken yüzünü filme alıverdim. O ise çekimlerin çoktan bittiğini sanıyordu.” (Pudovkin, 2004, s.34)

Pudovkin, tiyatro oyuncularıyla yaşadığı zorlukları sıradan kişilerle yaşamamıştır. Bu durum onda oyunculuk olgusunu, sinemanın anlatım öğelerine göre yeniden düzenleme ihtiyacı doğurmuştur. *“Son filmimde Moğallarla çalışmışım. Eğitimleri yoktu, Rusçayı anlamıyorlardı, ama sinema konusunda yine de en iyi oyuncularla yarışabilirler.”* (Pudovkin, 2004, s.35)

Stanislavski'nin düşüncelerini destekleyen Pudovkin; *“Oyuncudan nesnel verili karakteri öznel olarak özümsemesini beklemenin, hem tiyatro hem sinema oyuncusu için vazgeçilmez bir çalışma koşulu olduğunu saptamak da yerinde olur. Kanımca karakterle kurulması gereken kişisel bağı somut duyumsama süreci, hangi sanat biçiminde olursa olsun, yaratıcı her edim için kaçınılmaz bir yasallıktır.”* (Pudovkin, 2004, s.57) der ve bu temel noktadan sonra oyuncu için yaratıcı sürecin her iki sanat biçiminin de farklı araçlara sahip olmasından ötürü farklı yönde ilerlediğini belirtir.

“Sinema sanatını tiyatrodan kurtarmaya çalışmak, hiçbir zaman tiyatro sanatını olumsuzlamak anlamına gelmez.” (Pudovkin, 2004, s.46) diyen Pudovkin model kavramını daha da geliştirerek sinema oyunculuğu kavramını kullanmaya başlar. Pudovkin'in sinemada oyuncunun nasıl oynaması ya da oynamaması gerektiğine dair öne sürdüğü yöntemleri 'sinema oyunculuğu' bölümünde daha kapsamlı şekilde tekrar ele alacağız. Yalnız şunu özellikle belirtmek gerekir ki sinemanın bu erken döneminde ve sinemanın sessiz filmlerden sesli filmlere doğru evrildiği dönemde oyunculuk olgusunda bu ayrımın farkına varmak sinema sanatı ve hatta tiyatro sanatı için önemli bir kazanımdır.

2.1.6.İtalyan Yeni Gerçekçiliği (ve Bir Örnek; Roma Açık Şehir)

İkinci paylaşım savaşının mağluplarından İtalya’da ortaya çıkan yeni gerçekçilik (neo-realismo) akımı İtalyan edebiyatındaki gerçekçilik (verismo) akımından ve Fransız sinemasındaki şiirsel gerçekçilik (realisme poetique) akımından etkilenmiştir.

Mussolini döneminde çekilen, “beyaz telefon filmleri” (telefoni bianchi) adıyla anılan halkı eğlendirme ve meşgul etme amacı taşıyan romantik filmlere karşı da bir tepkidir aynı zamanda yeni gerçekçilik akımı...

Benito Mussolini tarafından propaganda amacıyla 1937 yılında kurulan Cinecitta (Sinema Şehri) stüdyosu zaman içerisinde İtalya’nın ve Avrupa’nın en büyük film platosu haline gelmiş ve Hollywood ile yarış içerisine girmişti. Bu stüdyolarda çekilen filmlerde İtalyan halkının yaşantısı lüks içerisinde gösterilmiş ve ülkenin yüksek yaşam standartlarına sahip olduğu izlenimi yaratılmaya çalışılmıştır. Filmlerde gösterişli dekorlar ve kostümler kullanılmış, zenginliğin simgesi haline getirilen beyaz telefonlar ise önemli aksesuarlardan biri olmuştur. Bu neden halk değersiz gördüğü bu filmlere “beyaz telefon filmleri” demiştir. Bu dönemin filmlerinde İtalyan kahramanlığı ön plandadır.

Savaş sonrasında ise İtalyan sineması yeni ve apayrı bir yola girmiştir. İtalya’nın yaşadığı ekonomik ve sosyolojik sorunları beyazperdeye taşımak isteyen yönetmenler, kamerayı sokağa taşıyarak (daha doğrusu; kamerayı harabeye dönen İtalyan sokaklarına çevirerek) gerçekliğin peşine düşmüşlerdir. Onlar için gerçek, sokaktadır ve savaşın yıkıcı gerçeği insanlığa gösterilmelidir. İtalyan sinemasında tema değişmiştir; aşk, centilmenlik, para (zenginlik ve lüks yaşam), kahramanlık ve mutluluk rafa kaldırılmış yerine hayatın ve savaşın getirdiği gerçekler konmuştur. Artık filmlerin teması; işsizlik, açlık, hırsızlık, fuhuş, yok olan hayatlar, yok olan evler ve sokaklar, kimsesiz çocuklar ve umut üzerinedir.

1935 yılında kurulan “Centro Sperimentale di Cinematografia” (Deneysel Sinematografi Merkezi) İtalyan sinemanın temelini oluşturmuştur. “*Bu okulu en iyi temsil eden iki sinema adamı Roberto Rossellini ve Vittorio de Sica’dır. Bu akımın kuramcısı da çoğu senaryoları Sica tarafından filme alınan Cesare Zavattini’dir.*” (Onaran, 2012, s.147)

Savaş öncesi dönemde çekilen müzikal filmlerin ve beyaz telefon filmlerinin önde gelen oyuncularından Vittorio de Sica, savaş sonrasında ise yeni gerçekçiliğin önde gelen yönetmenlerinden biri oldu. Sica, senaryosu Zavattini'ye ait olan "Sciuscia" (Ayakkabı Boyacısı / film ülkemizde 'Kaldırım Çocukları' adıyla geçer), "Ladri di biciclette" (Bisiklet Hırsızları) ve "Umberto D." filmlerinin yönetmenliğini yaptı.

Özellikle "Ladri di biciclette" filmi İtalyan yeni gerçekçiliğin öncü filmleri arasında gösterilmiştir. İşçi Antonio ve oğlu Bruno'nun hayatını anlatan film toplumdaki yoksulluğu ve çaresizliği yansıtmaktadır. Bisikletiyle gezerek duvarlara afiş yapıştıran işçi Antonio'nun bisikleti çalınır ve Antonio işsiz kalır. Film boyunca baba ve oğul çalınan bisikleti bulmaya çalışırlar. Filmde yer alan oyuncular amatör olmalarına rağmen başarılı performans sergilemişlerdir. Andre Bazin bu doğru ve başarılı performansı, oyuncunun "vücudunu ve zihnini" iyi kullanmasına bağlar.

"Filmde oyuncunun işlevi, diğer filmlerde olduğundan daha az "sanatsal" değildir. İşçinin (filmdeki işçi karakteri Antonio) performansı yönlendirebilmek kapasitesinden çok, onun vücudunun ve zihninin iyi kullanılması sayesinde olmuştur." (Bazin, 2011, s.180)

Yeni gerçekçiliğin teorisyeni Zavattini ise senaryolarıyla İtalyan sinemasının yönünü değiştirmiştir. Gerçeğe ulaşmayı engelleyen teknik unsurlardan kaçınılması gerektiğini belirten Zavattini sıradan öykülerin, doğal mekânların, doğal/serbest çekimlerin, doğal ışığın kullanılması gerektiğini belirtmiş ve profesyonel oyuncular yerine sıradan insanların rol almasını istemiştir. "Zavattini, (...) 'masaldan uzaklaşınız, işleyeceğiniz hammaddeyi kendi çevrenizde araştırınız, insanların içinde bulunduğu basit bir durumu ele alarak onu meydana getiren öğeleri inceleyiniz, profesyonel aktörden uzaklaşınız, çünkü bir insanın başka birinin kalıbına girmesi, hesaplanmış bir konuya yönelmek demektir ve gerçekte aranızda bir engel oluşturacak teknik süslerden kaçınınız' demiştir." (Onaran, 2012, s.147)

Nitekim bu dönemde Zavattini'nin filmlerinde ve diğer yönetmenlerin filmlerinde çoğunlukla amatör oyuncular tercih edilmiştir. Yeni gerçekçi filmlerde profesyonel oyuncuların sayısı oldukça azdır. Sinema tekniğine hâkim olmayan,

kamera karşısına ilk kez geçen oyuncular başarılı performanslar sergilemiş, İtalyan film estetiğinin gerçekçi yönüne işlevsel bir gerçeklikle katkı sağlamışlardır.

Profesyonel oyuncu kullanımını reddeden Zavattini için hayat -zaten- estetikdir 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 amacıyla olan tiyatrunun tutumu yanlıştı.”* (Onaran, 2012, s.147)

Yeni gerçekçi yönetmenler, profesyonel oyuncuların gerçeklik algısını deforme ettiklerini düşünmekteydi. Bu yüzden amatör oyunculara yönelmişlerdi. Sokaktaki herhangi biri, kamera karşısına geçtiğinde, eğitilmiş olmadığı için rol kişisini “oynamaya” yeltenmeyecekti. Amatör ya da acemi kişi yalnızca rol kişisini özümsemekle yetinecek ve deneyecekti. Bu durum perdeye doğallık olarak yansıyacaktı. Bu noktada yönetmenlerin gerçekçilik ve doğallık talebini bir kenara bırakarak antrparantez açmak istiyorum. Söz konusu durum, oyunculuğa yeni adım atan herkes için geçerlidir. Oyuncu adayı, içinde bulunduğu imge okyanusunun ve sonsuz hareket dünyasının farkında değildir ve korkusuzca bu dünyanın içine dalar. İçine daldığı şeyden bazen galip çıkar ve yönetmenler bunu genellikle “şans” ya da “tesadüf” olarak nitelendirir. Hâlbuki oyuncunun o anki doğru tavrı şans ya da tesadüf değildir, oyun ve oyuncu için o an gerekli olan tavrı sağlayan şey oyuncunun içgüdüsüdür. Bu durum, yeni doğmuş bir bebeğin karnı acıktığında annesinin memesine yönelmesiyle eşdeğerdir. Fakat oyuncu zaman içerisinde kendini fiziksel ve ruhsal açıdan eğittikçe içgüdüsünü terk edip direkt tekniğe başvurur ve bu, kabul edilemeyecek düzeyde bir yapaylığa sebep olur. Bu yanlış yöneliş sonucu ortaya çıkan yapaylık hem tiyatro seyircisi tarafından hem de sinema seyircisi tarafından kabul edilmez. Özellikle 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” ister. İtalyan yeni gerçekçiliğinde ya da herhangi bir sinema filminde amatör oyuncuların doğru tavrı daha kolay yakalamalarının sebebi budur. 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.

İtalyan yeni gerçekçiliğine dönecek olursak, dönemin diğer önemli yönetmeni ise Roberto Rossellini'dir. Rossellini'nin 1945 yılında çektiği "Roma, Citta Aperta" (Roma, Açık Şehir) filmi yeni gerçekçilik akımının ilk örneği kabul edilmiştir. Filmin senaryosu Sergio Amidei, Federico Fellini ve Roberto Rossellini'ye aittir. Nazi Almanyası'nın Roma'yı işgal edişini anlatan filmde Naziler, İtalyan direnişinin lideri Giorgio Manfredi'nin peşine düşer. Giorgio'nun arkadaşları Francesco ile Pina ve Rahip Don Pietro, Giorgio'ya yardım ederler. Anna Magnani, Marcello Pagliero ve Aldo Fabrizi dışındaki oyuncular amatördür. Filmin çekimleri başladığında Roma işgal altındadır ve ilk makarada yer alan görüntüler gizli çekilmiştir.

Rossellini, üçlemenin ikinci filmini ise "Paisa" (Hemşehri) 1946 yılında çekti. Altı epizottan oluşan filmde birinci epizot Sicilya'da, ikinci epizot Napoli'de, üçüncü epizot Roma'da, dördüncü epizot Floransa'da, beşinci epizot yine Roma'da Katolik manastırda, son epizot ise Po deltasında geçmektedir. Film, ikinci paylaşım savaşı sırasında İtalya'da farklı şehirlerde yaşanan olayları epik bir dille anlatır. Halkın içinde bulunduğu sefalet ve ölüm korkusunu, savaşın İtalyan halkı üzerinde yarattığı psikolojik dönüşümleri yansıtır. Filmde yer alan tüm oyuncular amatördür.

Üçlemenin son filmi ise 1948 yapımı "Germania Anno Zero" (Almanya Sıfır Yılı) filmidir. Savaş sonrası harabeye dönen Berlin sokaklarında serbest kamera hareketleriyle ve amatör Alman oyuncularla Almanca çekilen film, halkın içinde bulunduğu durumu küçük bir çocuğun (Edmund karakteri) bakış açısından yansıtır.

Bu dönemde yönetmenlerin profesyonel olmayan oyuncularını 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)

Luchino Visconti ise 1948 yılında çektiği "La terra trema" (Yer Sarsılıyor) filmi ile çıkış yakaladı. Güney İtalya'nın sorunlarına değinen film Sicilya'da bir balıkçı köyünde geçer. Balıkçı Ntoni Valastro bankadan kredi alır ve kendi teknesiyle ava çıkmaya başlar. Ntoni artık başkalarına hizmet etmek zorunda değildir. Fakat çıkan fırtınada teknesi parçalanır ve ailesi dağılır. Filmin teması sermayenin sömürü düzeni

ve yoksulluk üzerine kuruludur. Dış mekânlarda uzun planlar içeren filmde Visconti oyuncularını yerli halk arasından seçmiştir.

“ *‘La terra trema’* filminde ise oyuncu bazen dakikalarca kamera karşısında hareket etti, konuştu ve rol yaptı. Bunu yaparken tam bir doğallık içindeydi. Visconti, tiyatrodan sinemaya geçen bir yönetmandir. Belki de bu nedenle *‘La terre trema’* filminde profesyonel olmayan oyuncularını ile iletişim kurabilmesi kolay olmuştur.” (Bazin, 2011, s.167)

Visconti'nin diğer önemli filmi ise 1951 yılında çektiği “Bellissima” (Güzel / film ülkemizde ‘Güzeller Güzeli’ adıyla geçer) filmidir. Visconti bu filmiyle Cinecitta stüdyolarıyla alay ederek sistem eleştirisine devam eder. Film, küçük kızını sinema yıldızı yapmak isteyen işçi bir annenin çılgınlıklarını ve onurlu duruşunu anlatır. Anne Maddalena yetenekli olduğunu düşündüğü kızı Maria için tüm parasını harcar ve kızını Cinecitta stüdyolarındaki oyuncu seçmelerine götürür. Maria çekim sırasında ağlamaya başlar ve set ekibi bu duruma gülere karşılık verir. Öfkelenen anne ise kızını alarak seti terk eder. Maria'nın seçmeleri kazandığı söylenir fakat anne Maddalena'nın fikri değişmiştir.

İtalyan sinemasının önemli yönetmenlerinden Michelangelo Antonioni ise 1960 yapımı “L'Avventura” (Macera) filmi ile çıkış yakalamıştır. Film, gezi sırasında kaybolan sevgilisini aramaktan vazgeçen bir erkeğin başka bir kadına âşık olması ve onu da bir fahişe ile aldatması üzerinden İtalyan toplumunda (özellikle de burjuva sınıfında) ortaya çıkan umursamazlığı ve toplumun değer yargılarını sorgular. Yalnızca toplumun değil bireyin duygusal çıkmazlarına da ışık tutar.

Antonioni'nin filmlerinde; “... üst sınıfların, canı sıkılan ve hiç beklenmedik anlarda birbirleriyle yatan insanlar, ne istediklerini bilmeyen kadınlar, şaşkıncu kentsel görüntüler ve modern yaşam sürecinin içgüdüsel sergilenişi vardır.” (Onaran, 2012, s.219)

Yeni gerçekçilik akımının etkileri Antonioni'nin filmlerinde zaman zaman hissedilse de onun tarzı farklı yönde ilerlemiştir. Kamerasını serbest ve tarafsız biçimde hareketlendiren Antonioni, konvansiyonel sinemanın kurallarını yok sayarak modern sinemanın yaratıcı yönetmenlerinden bir olmuştur. Yarattığı karakterleri -yeni gerçekçilikte olduğu gibi- toplumun bir parçası olarak görmemiş/sunmamış, çağın

sorunlarıyla boğuşan insanın psikolojisini yansıtmayı tercih etmiştir. Klasik anlatıyı parçalayan, ucu açık sonları ve sahneleri tercih eden usta yönetmen anlatım özgürlüğünü savunmuştur.

İtalyan sinemasına yön veren isimlerden biri de “Roma, Açık Şehir” filminin senaristlerinden Federico Fellini’dir. 1953 yapımı “I Vitelloni” (İri Danalar / film ülkemizde ‘Aylaklar’ adıyla geçer) filmi ile çıkış yakalayan Fellini, 1954 yapımı “La Strada” (Yol / film ülkemizde ‘Sonsuz Sokaklar’ adıyla geçer) filmi ile rüştünü ispat etmiştir. “İri Danalar” filminde taşrada yaşayan beş arkadaşın vurdumduymaz ve tembellik içinde geçen hayatlarını hicveden Fellini, “Sonsuz Sokaklar” filminde ise şehir şehir gezip akrobasi gösterileri yapan Zampano ve parayla satın aldığı asistanı Gelsomina karakterleri üzerinden hayatı, bitmeyen bir yol olarak göstermiştir.

1963 yılında gerçekleştirdiği “Otto e Mezzo” (Sekiz Buçuk) filminde ise yeni filmi için hikâye arayan bir yönetmenin yaşadıklarını anlatır. Guido Anselmi karakteri yeni filmi üzerinde düşünürken hayatında ki önemli olayları ve eski sevgililerini hatırlamaya ve vicdanıyla yüzleşmeye başlar.

Filmleriyle dönemin genel çizgisinin dışına çıkan Fellini, neo-realizme ihanet etmekle suçlanmış olsa da eleştirilere kulak asmayarak yaratmış olduğu dili devam ettirmiş ve sinemada sürrealist filmlerin öncülerinden biri olmuştur. Fellini’nin sineması, birbiriyle sürekli etkileşim içerisinde olan İtalyan ve Fransız sinemasının dışında seyretmiştir. Rossellini ile birlikte dönemin epizodik ve fantastik öyküleriyle öne çıkan yönetmeni olmuştur. Fellini’nin filmlerinde imgeler önemli bir yer tutar. Fakat onun imgeleri ve metaforları dramatik yapının gelenekselleşmiş kodlarından değil kendi iç dünyasının kodlarından doğar. Bu durum Fellini’yi zaman zaman anlaşılması zor veyahut gizemli yönetmen konumuna sürüklemiştir. Fellini, yeni gerçekçiliğin ve yeni dalganın reçeteleri yerine kendi reçetelerini kullanmayı tercih etmiştir. Savaş sonrasında ise İtalyan ekonomisinin toparlanmasıyla yeni gerçekçilik akımı da yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır.

2.1.7.Fransız Sineması (Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni Dalga)

1929 dünya ekonomik bunalımının etkileri sonucu Fransa’da ortaya çıkan şiirsel gerçekçilik, diğer akımlara nazaran yalnızca toplumsal sorunlara değinmemiş, ekonomik ve toplumsal sorunların birey üzerine yarattığı mutsuzluğa daha çok eğilmiştir.

Fransız sinemasının usta yönetmeni Jean Renoir’nın ilk filmi sessiz dönemde Albert Dieudonne ile beraber çektiği 1924 yapımı “Une vie sans Joie” (Keyifsiz Hayat) filmidir. Renoir bu filmde oyuncu olarak da yer almıştır. Bir yıl sonra “La Fille de L’eau” (Su Kızı) filmini çeker. Filmde babasının ölümünden sonra amcasının mirası ele geçirmesiyle bir başına kalan Virginia’nın çektiği zorluklar anlatılır. Bulutların üzerinde sevgilisiyle beyaz ata binen Virginia’nın rüya sahnesi Fransız sinemasında şiirsel gerçekçiliğin habercisi olarak kabul edilebilir.

1926 yılında ise Emile Zola’nın romanı Nana’yı sinemaya uyarlayan Renoir’nın sesli dönemde öne çıkan filmi ise yine bir uyarılama olan “Dişi Köpek” filmidir. 1931 yapımı “La Chienne” (Kaltak / film ülkemizde ‘Dişi Köpek’ adıyla geçer) filmi şiirsel gerçekçiliğin ilk örneklerinden biri olmuştur.

Renoir’nın uzun sinema kariyeri ve farklı dönemlerde ortaya koyduğu -sürekli gelişen- tekniği onu, Fransız sinemasının öncü ismi haline getirmiştir. Filmlerinde mekân tasarımı önemseyen ve yaratmak istediği atmosferi detaycı bir yaklaşımla oluşturan Renoir, alan derinliği yaratan ilk yönetmen olmuştur. Renoir’yı her ne kadar belli bir akıma dâhil edemesek de onun filmleri (tercih ettiği öyküler, diyalog ve mekân kullanımı, yarattığı psikolojik çatışma atmosferi) şiirsel gerçekçiliğin ilk örnekleri kabul edilmiştir.

1932 yılında çektiği “Boudu sauve des eaux” (Boğulmaktan Kurtarılan Boudu) filminde nehre atlayarak intihara kalkışan bir serserinin hayatını anlatan Renoir, ahlaki değerleri mercek altına alır. Kitapçı Edouard Lestingois nehirden kurtardığı Boudu’yu evine getirir ve ona yardımcı olmaya çalışır. Serseri Boudu traş olur ve takım elbise giyer. Hem Bay Lestingois’in metresi ve hizmetçisi Anne-Marie’ye hem de karısı Emma Lestingois’ya göz koyan Boudu, piyangodan ikramiye kazanınca evin hizmetçisiyle evlendirilmeye çalışılır. Ancak düğün günü Boudu’nun teknesi alabora olur ve Boudu tekrar suya atlayıp yüzerek kaçar.

Renoir'nun kariyerinde öne çıkan filmi ise yine ahlaki değerleri tartışmaya açtığı 1939 yapımı “La Regle du Jeu” (Oyunun Kuralı) filmi olmuştur. Film, ikinci paylaşım savaşı öncesi Fransız burjuvazisinin yozlaşmış ilişkilerini yansıtır.

Dönemin diğer önemli yönetmenlerinden Jean Vigo'nun 1933 yılında gerçekleştirdiği “Zero de Conduite” (Hal ve Gidiş Sıfır) (diğer adı; Jeunes Diables au College / Küçük Şeytanlar Okulda) filmi Fransa'da yatılı bir okulda geçen olayları anlatmaktadır. Okul yönetiminin baskıcı tavrı öğrenciler arasında tepkilere neden olur ve dört öğrenci bir araya gelerek isyan eder. Okul hayatında yaşadıklarını filmine yansıtan Vigo, amatör oyuncular kullanmıştır. Vigo'nun diğer önemli filmi 1934 yapımı “L'Atalante” (diğer adı; Le Chaland Qui Passe / Geçip Giden Mavna) filmidir. Filmde geminin kaptanı Jean ile eşi Juliette arasında yaşanan çatışmalar (öfke, kıskançlık, depresyon) konu edilir. Jean Daste, Dita Parlo, Michel Simon gibi profesyonel oyuncular yer almaktadır.

“Bu filmlerin şairaneliği çevre seçimi ve kahramanlarının davranışlarından gelmektedir. Çevre olarak sisli limanlar, yağmurdan ıslanmış caddeler, تنها kır kahveleri seçilirken; kahraman olarak asker kaçağı, umutsuz katillerden oluşan erkekler; mutsuz evlilikler yapmış, sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan kadınlar; konu olarak da imkânsız aşklar verilmektedir bu filmlerde... Çoğunlukla kadının, gerçekten sevgiye ve sevgiliye inanmadıkça ruhunun gizlerini çözenin mümkün olmadığı vurgulanmaktadır. Gerçekçi tarafı da kahramanları bu rüya âleminde çekip alan polis ve gangsterler gibi hayatın katılığını temsil eden varlıkların vurgulanmasıdır.” (Onaran, 2012, s.143)

Şiirsel gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden Marcel Carne'nin 1938 yapımı “Le Quai Des Brumes” (Sisler Rıhtımı) filmi ordudan firar eden asker kaçağı Jean karakterinin yaşadığı hüznü yasak aşkı ve mafya tarafından öldürülmesini anlatır. Pierre Mac Orlan'ın romanından uyarlanan filmde Jean Gabin, Michel Simon, Michele Morgan gibi profesyonel oyuncular yer alır. 1939 yapımı “Le Jour Se Leve” (Gün Ağarıyor) filmde ise François karakteri, sevgilisini elinden alan Valentin'i vurur ve sabaha karşı silahı kalbine yöneltip intihar eder.

Marcel L'Herbier'nin 1933 yapımı “L'Epervier” (Atmaca) filmi de melankolik bir aşk hikâyesi anlatmaktadır. Aşkı yüzünden servetinin kaybeden Dassetta'nın verdiği

mücadele umudun ve mutsuzluğun birlikteliğini yansıtmaktadır. 1934 yapımı “La Bonheur” (Mutluluk) filminde ise anarşist Philippe, film yıldızı Clara’ya âşık olur ve film bu ilişki üzerinden sevgiyi ve samimiyeti tartışır. Julien Duvivier’nin 1937 yapımı “Pepe le Moko” filmi de şiirsel gerçekçiliğin temalarına sahip bir filmidir. Adaletten kaçan bir gangsterin aşka tutulması hayatına mal olacaktır.

Bu akımın filmlerine göz attığımızda karşımıza çıkan ilk tema aşktır. Hayatın olumsuz yanlarını (ki dönemin yönetmenleri buna hayatın gerçekleri demektedir) imkânsız aşklar aracılığıyla melankolik bir dille aktarırlar. Yalnızlık ya da terkedilmek kutsandır. İnsanın temel ihtiyaçlarının merkezine sevgi konur. Hayatını yaşanabilir hale getirmek isteyen başkarakter, kötülük karşısında yeniden savrulur. Belli başlı aktörlerin yanı sıra amatör oyuncular da kullanılmıştır. Oyunculuk ise akımın yönelişinden kaynaklanan ağdalı/hüzünlü bir üsluba ve yer yer abartıya sahiptir. Bu akımın filmleri biçim ve içerik bakımından özellikle Yeşilçam filmlerimizle benzerlik göstermektedir. Yeşilçam döneminde çekilen birçok filmde şiirsel gerçekçiliğin izlerine rastlarız. Şiirsel gerçekçilik, İtalyan yeni gerçekçilik akımını da etkileyen unsurlardan biri olmuştur. Savaş sonrası İtalyan yönetmenler sokağa ve gerçekçiliğe yöneldiklerinde Fransız şiirsel gerçekçiliğin tecrübelerinden faydalanacaklar ve savaşın izleriyle yeni bir gerçekçilik izleği yaratacaklardır.

İkinci paylaşım savaşı sonrası Fransız sinemasında bazı genç yönetmenler yeni bir yöneliş içerisine girmiş ve klasik film formunu reddetmiştir. Bu reddediş çabaları Yeni Dalga (Nouvelle Vague) adıyla anılmıştır. “Cahiers du Cinema” dergisinde film eleştirmenliği yapan bu isimler, çektikleri filmlerle Fransız sinemasında yeni bir dil yaratmışlardır. Siyasi ve toplumsal dönüşümleri konu edinen yönetmenler, Fransız sinemasının tekrara düştüğünü ve yaratıcılıktan uzaklaştığını iddia ederek auteur teorisini ortaya atmışlardır. Bu teoriye göre yönetmen, filmin tek yaratıcı kişisi olmalıdır ve yaratıcı sürece hiçbir kişi ya da kurum tarafından müdahale edilmemelidir. Film yönetmeni tıpkı bir ressam gibi eserin tek yaratıcısı olmalıdır.

“Alexandre Astruc, “Sinemacının öbür herhangi bir sanatçı gibi bir filmin bütün önemli öğelerinin tek yapımcısı olması gerektiği ‘yaratıcılar sineması’ (cinema d’auteurs) ve sinemacının bir romancı rahatlığı ile çalışması icap ettiği ‘alıcı kalem’ (Le camerastyle)” şeklindeki görüşleriyle, yetişen sinemacılar üstünde etkili olmuştur.” (Onaran, 2012, s.153)

Diğer akımlara nazaran bu akımın yönetmenleri belli bir tarz üzerinde yoğunlaşmamış her yönetmen kendi üslubunu yaratmaya çalışmıştır. Sinematografik anlatımı parçalayan çekimler ve kurgu yöntemleri ile yeni bir görsel biçim ve etki yaratmaya çalışmışlardır.

Andre Bazin'in gerçekçi sinemaya dair ortaya attığı fikirler bu akımın öncülerini etkilemiştir. Bazin, sinemanın hikâye anlatmak yerine gerçeği göstermesi gerektiğini belirtir. Çünkü ona göre sinema; hikâye anlatmaz, hikâyenin resimlerini gösterir. Bir romanın ya da hikâyenin sinemaya uyarlanması da yanlış bir çabadır. *“Romanların karakterleri ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip insanlardır. Yazının kişilik özelliklerini, insanların iç dünyalarını aktarmada sahip olduğu avantaj böylesi bir farklılığın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu karakter yapıları çoğu zaman ekrana uygun düşmez.”* (Bazin, 2011, s.73)

İtalyan yeni gerçekçilik akımından etkilenen Bazin, sinemada gerçeklik yaratımının, zamansal devamlılık ile mümkün olduğu belirtir. Bazin'in gerçekliğe bakışı auteur teorisinin oluşmasında da etkili olmuştur. Bazin'e göre film denilen şey yönetmenin kişisel bakış açısıdır ve bu durum, farkında olunmasa bile sinemanın ilk günlerinden beri böyledir. Bir sinema filmi, gerçekliği sadece sunmalıdır, yorumu ise izleyiciye bırakmalıdır.

“Sanatta gerçekçilik üzerine tartışma estetik ile psikoloji kavramları arasındaki karışıklığın yanlış yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. Doğru gerçekçilik dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi, sahte gerçekçilik ise sadece göz aldanmasıdır.” (Bazin, 2011, s.16-18)

Doğru gerçekliği dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesi olarak gören Bazin'in bu nesnel gerçeklik bakışı, yeni dalga akımının yönetmenleri tarafından kabul görecektir. *“Drama, tiyatrunun ruhudur fakat bu ruh bazen başka vücutlara yerleşebilmektedir.”* (Bazin, 2011, s.87) diyen Bazin'e göre sesin sinemada kullanımıyla beraber sinema yeni bir dramatik doğrular toplamı oluşturmaya başlamıştır. Bu yeni biçim ve yeni dil, zaman ve uzamdaki sınırsız yaratıcılık yeteneği sayesinde edebiyat, tiyatro, resim ve fotoğrafın yarattığı gerçekliğin de ötesine geçerek daha nesnel bir gerçekliğe ulaşmıştır.

“Baudelaire ‘Tiyatro kristal bir silindir’ demektedir. Bu kristal benzeri obje, ışığı toplayarak onu parçalara ayıracaktır. Buna karşılık olarak sinemayı yer gösteren kişinin el fenerine benzetebiliriz. O, bizim uykulu gözlerle geceleyin gökyüzüne baktığımızda gördüğümüz belli belirsiz kuyruklu yıldız gibidir. Ekran biçimsiz ve sınırsız bir yapıya sahiptir.” (Bazin, 2011, s.106)

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 yeni dalga akımının öncüleri olmuşlardır.

Agnes Varda’nın 1955 yapımı “La Pointe Courte” (Paralel Yaşamlar) filmi yeni dalga akımının ilk filmi kabul edilmektedir. Film, birbirinden gittikçe uzaklaşan evli bir çiftin hayatını anlatmaktadır. Kadın karakter, eşini sevmektedir fakat aralarındaki iletişimsizlik yüzünden onu terk etmeyi düşünür. Kocasının doğduğu köye giden çift burada beraber vakit geçirmeye ve tekrar yakınlaşmaya başlar. Fakat köyde bambaşka hayatlara ve sorunlara da şahit olacaklardır.

François Truffaut’nun 1959 yapımı “Les Quatre Cent Coups” (Dört Yüz Darbe) filmi ise bu akımın öne çıkan filmlerindendir. Film, küçük bir çocuğun (14 yaşındaki Antoine Doniel karakterinin) sevgiden yoksun hayatını yansıtır. Sosyal ilişkilerin yüzeyselleşmesi ve toplumsal değerlerin yitirilmesi bir çocuğun hayattan ve insanlardan kaçmasına neden olacaktır.

Alain Resnais’nin 1959 yapımı “Hiroshima Mon Amour” (Hiroşima Sevgilim) filmi savaşın olumsuz etkilerini gösteren belge görüntüleri de taşımaktadır. Senaryosu Marguerite Duras’a ait olan filmde, Japonya’ya film çekimi için gelen kadın karakter (Emmanuelle Riva), Japon mimar (Eiji Okada) ile tanışır ve beraber yirmi dört saat geçirirler. Kadın karakter, otel odasında erkek karaktere, kendisini terk eden daha sonra da ölen asker (Alman askeri) sevgilisinden bahseder. Erkek karakter ise Hiroşima’ya atılan atom bombası sonucu ailesini kaybedişini ve şehirde yaşananları anlatır. Her iki karakterin hüznü hikâyeleri, aşkın ve savaşın yıkıcılığını paralel bir anlatımla birleştirir. İki karakterinde filmde ismi yoktur. Filmin son sahnesinde kadın karakter erkek karaktere Hiroşima, erkek karakter de kadın karaktere Nevers ismini

verir. Resnais'nin bu filminde ve diğer filmlerinde kullanmış olduğu teknikler (anlatıcı, hikâyenin ileri-geri seyri, belge görüntüler) seyirciyi filmden uzaklaştırarak gözlemci pozisyonuna taşır. Özellikle bu filmde, yirmi dört saat içerisinde geçen bir hikâyeyi bile anlatıcı aracılığıyla yıllar öncesine götürerek flashback kullanır. Film bir gün içerisinde geçen olayları zaman bütünlüğü içerisinde verdiği yanılığını anlatıcı aracılığıyla geri dönüşler yaparak parçalar ve filmsel zamanın bütünlüğü içinde parçalar, parçalar içinde de bütünlük kurar.

“Resnais, geleneksel dramatik sinemanın ünlü dramatik eğrisini, Godard hariç, hiçbir sinemacının yapmadığı ölçüde parçalamakta ve seyircinin özdeşleşme eğilimlerini bu yolla denetim altına almaktadır.” (Parkan, 2015, s.58)

Claude Chabrol'un 1958 yapımı “Le Beau Serge” (Yakışıklı Serge) filmi ise hem toplumun içinde bulunduğu duruma hem de bireyin arzularına değinir. François on yıl sonra köyüne döner ve köyün hiç değişmediğini fark eder. Yakın arkadaşı Serge ise çalışmak için köyü terk etmeyi düşünmektedir fakat Yvonne hamile kalınca köyden gidemez. François hem köy hayatına alışmaya hem de arkadaşı Serge'ye yardım etmeye çalışır fakat Marie ile olan ilişkileri olayları daha da karmaşık hale getirir. Truffaut ile beraber Hitchcock'a özenen yönetmenlerden biri olan Chabrol filmlerinde Hitchcockvari bir üslup yaratmaya çalışmış ve gerilimli final sahnelerini tercih etmiştir.

Belgesel filmler için “Cinema verite” (Gerçek sinema) tabirini ortaya atan Jean Rouch'un 1958 yapımı “Moi, un noir” (Ben, bir siyahım) filmi ise Fil Dışı Sahilleri'nde çalışmak için ülkesini terk eden Nijerli göçmenleri anlatmaktadır. Rouch bu filmle sömürgeciliğe ve Afrika toplumlarında görülen iç-dış çatışmalara değinmektedir. Bu film aynı zamanda Godard'ın popüler hale getirdiği sıçramalı kesim/kurgu (jump cut) tekniğinin öncüsüdür. Sıçramalı kesim, filmsel zaman içerisinde ileriye doğru atlama etkisi yaratır.

Şüphesiz yeni dalga akımı denilince akla gelen ilk isimlerden biri Jean-Luc Godard'dır. İlk filmi “A bout de souffle” (Nefes nefese / film ülkemizde ‘Serseri Âşıklar’ adıyla geçer) sinema tarihinin en etkili filmlerinden biri olmuştur. 1960 yapımı bu film sıçramalı kurgu tekniği ile o zaman kadar süregelen klasik film

anlatısını parçalayan filmlerden biri olmuştur. Film, Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg gibi oyunculara da şöhret kazandırmıştır.

Sinemada kurallara karşı olan Godard, kural tanımayarak yeni ve modern anlatım tekniklerinin de yaratılabileceğini göstermiş ve geleneksel dramatik yapıya karşı çıkararak sıçramalı olaylar dizisini jump cut tekniği ile kurmaya çalışmıştır. Bunun da ötesinde bütünlüğe sahip bir olayı bile sıçramalı kurgu tekniği ile parçalamıştır. Böylece hem filmsel zamanı kesintiye uğratarak seyircinin filmsel hikâyeye kendini kaptırmasını engellemek istemiş hem de yeni bir estetik yaratmaya çalışmıştır. Brecht estetiğinden etkilenen Godard, Brecht'in epizotik anlatımını sinemanın teknik öğeleriyle kurmaya çalışmıştır.

“Godard'ın Brechtçi bir sinema yolunda adım adım gelişen estetik çizgisi, 1974'te yaptığı Tout Va Bien (Her Şey Yolunda) filminde doruk noktasına varır. (...) Filmdeki reklam filmi sekansında başvurulan ses ve görüntü öğelerinin karşıtlığı ve birliği (zıtların birliği ve mücadelesi!), bunun bir örneğidir ve belki de sinema tarihinin en başarılı yabancılaştırma efektidir.” (Parkan, 2015, s.62)

Yeni dalga akımına kadar (1960'lara kadar) sinemada dramatik yapının bütünlüğü muhafaza edilmiştir. Fakat bu akımın radikal yönetmenleri “geleneksel” dedikleri bu yapıyı çeşitli yöntemler (anlatıcı, hikâyenin ileri-geri seyri, belge görüntüler, çelişik ses ve görüntü kullanımı, bütünlüğe sahip olmayan kurgu) ile parçalamışlar ve yeni bir estetik arayışına girmişlerdir. Zamanı, mekânı ve olayı, kurgu aracılığıyla kesintiye uğratarak geleneksel dramatik anlatımın düz eğrisini tercih etmemişlerdir. Bu akımın filmlerinde hem profesyonel hem de amatör oyuncular yer almış ve oyunculuk, akımın yönelişine uygun olarak süreç içerisinde diyalektik anlayışa bürünmüştür. Karakter, var olan toplumsal gerçekliği ve bireyin toplumla ve kendisiyle olan çatışmasını, seyirciye gösteren ve anlatan kişi olmuştur. Yeni gerçekçilik akımının oyunculukta yakalamış olduğu doğallığı yeni dalga yönetmenleri daha da ileri götürerek, oyuncuyu gerçeğe inandıran araç olmaktan alıp gerçeği gösteren araç noktasına taşımışlardır. Bu estetik çaba oyuncuyu sinemada, Brecht'in epik oyuncu estetiğine yaklaştırmıştır.

2.1.8.Amerikan Sineması (Hollywood ve Star Sistemi)

Sinema sanatı her ne kadar Avrupa’da doğmuş (çıkış noktası Fransa’da ki gösteri kabul edildiği için Avrupa olarak kabul edebiliriz) ve hızlı bir gelişim göstermiş olsa da Amerika Birleşik Devletleri özellikle 1920’lerden itibaren çekim merkezi olmaya başlamıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde Thomas Alva Edison, Amerika’da sinema üzerine deneyler gerçekleştiren ilk isimdir. 35 mm film şeridini geliştiren Edison, 1889 yılında tasarladığı “Kinetoscope” (Kinetoskop) adını verdiği cihazı ile birçok kişiye ilham kaynağı olmanın yanı sıra ülke içerisinde de patentleri elinde bulunduran tek kişi olmuştur. Kinetoskop cihazı için film şeritleri üretmek amacıyla 1893 yılında ise New Jersey’de “Black Maria” stüdyosunu kurmuştur. Bu stüdyo, Amerika Birleşik Devletleri’nin ilk film stüdyosu kabul edilmiştir. İlk film şirketlerinin ise New York’ta bulunmasından ötürü Amerikan sinemasının ilk filmleri de bu şehirde çekilmiştir. Fakat yönetmenler ve yapımcılar Edison’a ödedikleri yüksek telif ücretlerinden ve vergilerden kurtulabilmek için yeni bir yer arayışına girmiştir. Amerikan sinemasının öncü yönetmenlerinden David Wark Griffith çekeceği yeni film için California eyaletine gider ve Hollywood kasabasının doğal atmosferinden etkilenecek çekimleri burada yapmaya karar verir. 1910 yapımı “In Old California” (Eski Kaliforniya’da) filmi böylelikle Hollywood’un ilk yapımı olur. Aynı zamanda yönetmen Griffith de - süreç içerisinde dünyanın en büyük sinema sektörü haline gelecek olan- Hollywood’un kurucu isimlerinden biri olur. Bu tarihten itibaren film şirketleri New York’tan Los Angeles’a taşınmaya başlar ve Hollywood kasabasında art arda sinema stüdyoları kurulur.

Griffith’in yanı sıra o dönem Amerikan sinemasının yönünü tayin eden yönetmenlerden biri de Keystone Studios’un kurucusu Mack Sennett’tir. David Wark Griffith sinemada klasik anlatının temellerini oluştururken öğrencisi Mack Sennett bu yapının içerisinde güldürü filmleriyle öne çıkıyordu ve halk tarafından “King of Comedy” (Komedinin Kralı) lakabıyla anılıyordu. Sennett’in yapmış olduğu filmler, adını İtalyan Commedia dell'Arte’de ki “battocio” aksesuarından alan “Slapstick” (şakşak) kelimesiyle anıldı. Sennett’in “Slapstick Comedy” (Kaba Komedi) filmleri sinema dünyasına Charles Chaplin, Buster Keaton, Ben Turpin, Harry Langdon, Roscoe Arbuckle, Mabel Normand, Laurel ve Hardy (Stan Laurel & Oliver Hardy), The Marx Brothers (Marx Kardeşler) ve Harold Lloyd gibi komedyenleri kazandırdı. Bu isimlerin içerisinde özellikle o dönem Avrupa sinemasında öne çıkan Fransız

komedyen Max Linder'in öğrencisi Charles Chaplin'dir. Chaplin, Linder'in yarattığı sosyete karakterinde değişiklikler yaparak bir alt tabaka karakteri (Charlot / Şarlo) yaratmıştır. Bu kaba komediler doğaçlama sahnelere dayalı düşme, kovalamaca, kavga vb. hareket komiği üzerine kuruludur. Sesin sinemada kullanılmaya başlamasıyla kaba komediler de sinema üzerindeki etkisini yitirmeye başlamıştır. Nitekim bu tarzın etkili ismi Chaplin, kaba komedilerin talep görmemesi üzerine Griffith ile birlikte (Charles Chaplin, David Wark Griffith, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks ile birlikte) United Artists Şirketini kurmuştur.

İki büyük paylaşım savaşına sahne olan Avrupa kıtası sosyoekonomik sorunlarla boğuşurken Amerika kıtasında ise Amerika Birleşik Devletleri bu süreçten siyasi ve ekonomik açıdan güçlenerek çıktı. ABD, Marshall Planı ile Avrupa'da 16 ülkeye ekonomik yardım yaparak hem siyasi gücünü ve etkisini arttırmaya hem de Amerikan yaşam tarzını yaymaya çalıştı. ABD'nin bu etkisi/sıçraması sanata da yansdı. Özellikle sinema sanatının evrensel gücünü fark eden ABD için Amerikan yaşam tarzını ve Amerikan rüyasını tüm dünyaya hızlı ve etkili biçimde yayabilecek ilk silah yedinci sanat olacaktı. ABD, sinemayı tıpkı Sovyet Rusya gibi propaganda aracı olarak görecekti ve kullanacaktı. Fakat ABD bunu Sovyetler gibi direkt propaganda aracı olarak kullanmak yerine dolaylı yollarla yapmayı tercih edecek ve toplumların bilinçaltına, bizden olursanız veyahut bizim gibi olursanız sizde bolluk ve lüks içerisindeki yaşayabilirsiniz iletisini yerleştirecekti.

İç pazarda ise Hollywood, dini ve siyasi çekişme sonucu kendine sansür uygulayacaktı. Katolik kilisesinin yaklaşık on yıl süren isteği ve baskısı sonucu 1930 yılında politikacı William Harrison Hays tarafından sinema prodüksiyon kanunu yürürlüğe girdi. "Hays Yasaları" (Hays Code) olarak bilinen kurallar sinema tarihinin ilk sansür yasasıydı. Katolik kilisesi; toplum ahlakının korunması gerektiğini, sinemanın Yahudilerin oyuncağı haline gelmemesi gerektiğini belirtiyor ve senatoya yaptığı baskı sonucu "A Code to Govern the Making of Motion Pictures" (Sinema Üretim Kanunu) 1930 yılında yürürlüğe giriyordu. Bu yasa ile Hollywood sineması kendini sansürlemiş oluyordu. Bu yasa ile sinema filmlerinde; herhangi bir ulus ya da inanca karşı saldırı ya da alay etme, cinsellik, sapıklık, kölelik (ve cinsel kölelik), beyaz ve siyah ırklar arasında seks sahneleri, cinsel hastalıklar, çocukların cinsel organları, uyuşturucu, gerçek doğum sahneleri, ruhban sınıfıyla dalga geçme, küfür

(Tanrı, İsa, Mesih, cehennem, beddua kelimeleriyle dalga geçme veya hakaret etme), şiddet ve nefret içeren sahneler yasaklanmıştı.

İkinci paylaşım savaşı öncesi savaşa girebilmek için halkını ikna etme çabasında olan ABD'nin bu konuda ki en etkili silahı yine sinema olacaktı ve Charles Chaplin'in 1940 yapımı "The Great Dictator" filmini destekleyecekti. 1910'lu yıllarda Amerikan sinemasının New York'tan Los Angeles'a doğru yönelmesi ve Hollywood bölgesinde film stüdyolarının kurulması Amerikan sineması için henüz yolun başında yeni bir maceraya atılma anlamı taşıyordu. Tabii bunda ABD'nin siyasi sistemi de etkili oldu. Serbest piyasanın öncü ülkesi ABD, sinema filmlerini üretmek kadar onları pazarlama konusunda da etkin olmak niyetindeydi. Bu niyet 1920'li yıllarda etkisini göstermeye başlamış ve özellikle sesin sinemada kullanımıyla beraber 1930'lu yıllardan sonra Hollywood, sinema kelimesi ve sanatı ile özdeşleşecek kadar etkin ve popüler olmuştur. Günümüzde Amerikan sinemasına göz atacak olursak o dönemden bu zamana kadar ki süreçte birkaç bağımsız yönetmenin farklı üslup arayışları dışında Hollywood sineması konvansiyonel sinemanın en önemli temsilcisi olmuştur. Böylece Hollywood yalnızca dünyanın en büyük sinema sektörü olmakla kalmamış yetiştirdiği birçok oyuncusunu da yaratmış oldukları star sistemi ile tüm dünyaya pazarlamıştır. Hollywood sektörünün yaratmış olduğu bu sistem karşı refleksleri de beraberinde getirmiş ve Avrupa'da 1960'lardan itibaren yeni dalganın da etkisiyle modern sinema atağı gerçekleşmiştir. 1970'li yıllardan itibaren Hollywood, teknolojinin de gücünü yanına alarak sinema endüstrisi kavramını yaratmış ve özellikle 1990'lardan itibaren bilgisayar efektlerinin de işin içine girmesiyle sinemayı tam manasıyla endüstri gücü haline getirmiştir. "Kâr elde etme" ve "Amerikan yaşam tarzını yayma" görevleri üzerine yüklenen Hollywood sektörü günümüzde de bu gücü/etkiyi hala korumaktadır.

Amerikan sinemasının tarihine geri dönecek olursak önemli yönetmenlerden biri de John Ford'dur. Öne çıkan filmleri arasında; 1924 yapımı "The Iron Horse" (Demir At), 1935 yapımı "The Informer" (Muhbir), 1939 yapımı "Stagecoach" (Posta Arabası), 1940 yapımı John Steinbeck'in romanından uyarlanan "The Grapes of Wrath" (Gazap Üzümleri), 1941 yapımı "How Green Was My Valley" (Vadim O Kadar Yeşildi ki), 1952 yapımı "The Quiet Man" (Sessiz Adam), 1956 yapımı "The Searchers" (Arayanlar/Çöl Aslanı) gösterilebilir.

John Ford; Demir At, Posta Arabası, öl Aslanı gibi filmler ile western türünün öncüsü olmuştur. Demir At filmi, demiryolu yapımı sırasında Kızılderililerin mühendisi öldürmeleri üzerine beyaz adamın ve Kızılderililerin arasında yaşanan olayları anlatır. Beyaz adam ülkesini modern teknolojiye göre dizayn etmeye çalışan modern insanı temsil ederken Kızılderililer ise barbar ve çağdışı gösterilmiştir. Oluşturulmaya çalışılan bu iyi-kötü algısı western filmlerinin genel yapısını da teşkil etmektedir. Kovboy filmleri diye nitelendirilen bu filmlerde Kızılderililer her zaman kötü adam/lar olarak sunulmuştur. Geleneksel kıyafetleri çağdışı görülmüştür/gösterilmiştir. Başındaki tüyü, elindeki baltası, uzun saçları, yarı çıplak vücudu ve yüzündeki boyaları ile sığ bir şekilde resmedilen Kızılderililer, beyaz adam tarafından durdurulması ve hatta yok edilmesi gereken bir kavimdir. Bu filmlerin öne çıkan yıldız oyuncusu ise John Wayne'dir. Posta Arabası filmiyle kariyerinde çıkış yakalayan John Wayne kovboy rollerinin yanı sıra Amerikan sinemasının yaratmış olduğu "jön" kavramına uygun rollerde de yer almıştır.

Hollywood filmlerinde Amerikan rüyasını yaratan isimlerden biri de Frank Capra'dır. Önemli filmleri arasında; ilk filmi 1926 yapımı "The Strong Man" (Güçlü Adam), 1932 yapımı "American Madness" (Amerikan Çılgınlığı), 1934 yapımı "It Happened One Night" (Bir Gecede Oldu), 1936 yapımı "Mr. Deeds Goes to Town" (Bay Deeds Şehre Gidiyor), 1938 yapımı "You Can't Take It with You" (Yanında Götüremezsın), 1939 yapımı "Mr. Smith Goes to Washington" (Bay Smith Washington'a Gidiyor), 1944 yapımı "Why We Fight: The Battle of Russia" (Neden Savaşıyoruz: Rusya Savaşı) 1946 yapımı "It's a Wonderful Life" (Şahane Hayat) filmleri gösterilebilir.

Kariyerine radyo tiyatrosuyla başlayan Orson Welles ise 1941 yapımı ilk uzun metraj filmi "Citizen Kane" (Yurttaş Kane) ile sinema dünyasına hızlı bir giriş yapmıştır. Bu filmde ve daha sonraki filmlerinde "derin odak/alan derinliği" (deep focus) tekniğini başarılı şekilde kullanan Welles, sahne içerisinde yarattığı (derin/uzak) sahneler ile öne çıkan yönetmenlerden biri olmuştur. Filmde aynı zamanda başkarakteri canlandıran Welles, oyunculuk performansı ile da adından bahsettirmiş ve oyunculuk sanatına hâkim olan yönetmenlerin daha doğru performanslar elde edeceğini de kanıtlayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Filmde medya patronu ve politikacı William Randolph Hearst'ün hayatını anlatan Welles;

yoksul bir aileden evlatlık alınan bir çocuğun Amerikan rüyası içinde güç ve iktidar sahibi olmasına rağmen yaşadığı yalnızlığı anlatır.

Orson Welles'in diğer önemli filmleri arasında; 1942 yapımı "The Magnificent Ambersons" (Muhteşem Ambersonlar), 1946 yapımı "The Stranger" (Yabancı), 1947 yapımı "The Lady from Shanghai" (Şangaylı Hanımefendi), 1958 yapımı "Touch of Evil" (Kötülüğün Dokunuşu) filmleri gösterilebilir. Welles ayrıca William Shakespeare'in Macbeth ve Othello oyunlarını da sinemaya uyarlamış ve bu filmlerde oyuncu olarak da yer almıştır. Tiyatrodan sinemaya geçiş yapan sanatçılardan biri olan Welles yönetmenlik kariyerinin inişe geçmesinin de etkisiyle bir süre sonra sadece oyunculuğa yönelmiştir.

Hollywood sinemasının önemli yönetmenlerinden biri de William Wyler'dır. 1942 yapımı "Mrs. Miniver" (Bayan Miniver), 1946 yapımı "The Best Years of Our Lives" (Hayatımızın En Güzel Yılları), Audrey Hepburn'ün akademi ödülü kazandığı 1953 yapımı "Roman Holiday" (Roma Tatili), Lewis Wallace'ın romanından uyarlanan 1959 yapımı "Ben-Hur" filmleriyle öne çıkmıştır.

Şüphesiz Hollywood denildiğinde akla gelen ilk isim ise gerilim filmlerinin yaratıcı ustalarından Alfred Hitchcock'tur. İngiliz yönetmen 1920'li yıllarda sessiz dönemde ve 1930'şu yıllarda sesli dönemde İngiltere'de gerçekleştirdiği filmlerden sonra 1940 yılında Hollywood sektöründe geçmiştir. Cinayet, heyecan ve gerilim filmleriyle kendine ait bir üslup yaratan Hitchcock, sinemanın bu erken dönemlerinde serbest kamera kullanımıyla da birçok yönetmeni etkilemiştir. Özellikle 1950'lerde genç Fransız yönetmenler (Godard, Truffaut gibi) ondan etkilenmiş, onun öyküde ve teknikte sergilediği serbestlik (kurallara bağlı kalmayan yaratıcı girişim) modern sinemanın fitilini ateşlemiştir.

1927 yapımı "The Lodger: A Story of the London Fog" (Kiracı: Sisli Bir Londra Hikâyesi), 1927 yapımı "Downhill" (Yokuş aşağı), 1928 yapımı "Easy Virtue" (Kolay Erdem), 1929 yapımı "The Manxman" filmleri sessiz dönemde Britanya'da çektiği filmler arasında öne çıkan eserlerdir.

1929 yapımı "Blackmail" (Şantaj), 1930 yapımı "Murder!" (Cinayet), 1935 yapımı "The 39 Steps" (39 Basamak), 1936 yapımı "Sabotage" (Sabotaj), 1938 yapımı

“The Lady Vanishes” (Kaybolan Kadın) filmleri de sesli dönemde Britanya’da çektiği filmler arasında öne çıkan eserlerdir.

Daphne du Maurier’nin romanı Rebecca’dan uyarlanan 1940 yapımı “Rebecca” filmiyle Hollywood kariyerine başlayan Hitchcock, bu dönemden itibaren gerçekleştireceği filmler ile sinema tarihinin unutulmazları arasına girmiştir. 1941 yapımı “Mr. & Mrs. Smith” (Bay ve Bayan Smith), 1941 yapımı “Suspicion” (Şüphesi), 1942 yapımı “Saboteur” (Sabotajcı), 1943 yapımı “Shadow of a Doubt” (Şüphenin Gölgesi), 1945 yapımı “Spellbound” (Büyülenmiş), 1946 yapımı “Notorious” (Aşkta da Üstün), 1948 yapımı “Rope” (İp), 1954 yapımı “Dial M For Murder” (Cinayet Var), 1954 yapımı “Rear Window” (Arka Pencere), 1958 yapımı “Vertigo” (Baş Dönmesi/Ölüm Korkusu), 1959 yapımı North by Northwest (Kuzeyden Kuzeybatı’ya/Gizli Teşkilat), 1960 yapımı “Psycho” (Sapık), 1963 yapımı “The Birds” (Kuşlar) filmleri usta yönetmenin başyapıtlarıdır. Hitchcock’un filmlerinde öne çıkan oyuncu ise James Stewart’dır.

Bir diğer önemli yönetmen King Vidor ise 1928 yılında çektiği “The Crowd” (Halk) filmi ile işsizliği ve toplumun içinde bulunduğu ekonomik durumu yansıtmıştır. Film adeta “1929 Dünya Ekonomik Bunalımı”nın habercisidir. Vidor, 1929 yılında ise “Hallelujah!” filmi ile sinemada ilk kez dublaj kullanan yönetmen olmuştur. 1931 yapımı “The Champ” (Şampiyon) filminde alkolik bir boksörün hayatını anlatan Vidor, 1939 yapımı “The Wizard of Oz” (Oz Büyücüsü) filminin de senaristlerinden ve yönetmenlerinden biridir. 1956 yılında ise Lev Tolstoy’un romanı “Savaş ve Barış”ı sinemaya uyarlamıştır.

Avusturya asıllı yönetmen Josef von Sternberg ise 1928 yapımı “The Last Command” (Son Emir) filmiyle bir Rus askerin Rusya’dan Amerika’ya uzanan hayatını anlatır. 1930 yılında ise Almanya’da “Der Blaue Engel” (Mavi Melek) filmini çeken Sternberg’in kariyerinde öne çıkan film ise 1932 yapımı “Shanghai Express” (Şangay Ekspresi) olmuştur. Trende birbiriyle karşılaşan eski sevgililer bir anda kendilerini Çin’de yaşanan çatışmanın ortasında bulur. 1935 yapımı “The Devil is a Woman” (Kadın Şeytandır) filminde ise elde edilemeyen kadın portresi çizer. Sternberg’in filmlerinde öne çıkan oyuncu ise Marlene Dietrich’dır.

Hollywood sinemasının aykırı ismi Erich von Stroheim, Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" filminde yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra 1919 yapımı "Blind Husbands" (Kör Kocalar) ve 1922 yapımı "Foolish Wives" (Aptal Karılar) filmleriyle adından söz ettirmeye başladı. Frank Norris'in "McTeague" adlı romanından uyarlanan 1924 yapımı "Greed" (Hırs) filmiyle sanatında gerçek bir sıçrama yapan Stroheim, sinemanın bu erken dönemlerinde henüz 1920'li yıllarda kullanmış olduğu "deep focus" (derin odak) tekniği ile birçok yönetmeni etkilemiştir. Bu teknik özellikle Orson Welles'in "Yurttaş Kane" filmiyle popüler hale gelmiştir. Franz Lehar'ın operetinden uyarlanan 1925 yapımı "The Merry Widow" (Şen Dul) filminde ticari başarı da kazanan Stroheim, 1928 yapımı "The Wedding March" (Düğün Marşı) filminden itibaren kariyerinde düşüş yaşamaya başladı. Richard Boleslawski ile beraber yönetmenliğini üstlendiği 1929 yapımı "Queen Kelly" (Kraliçe Kelly) filminden sonra ise oyunculuğa ağırlık verdi ve tıpkı Orson Welles gibi bir süre sonra yönetmenliği bırakarak yalnızca oyunculuğa yöneldi. Yönettiği filmlerde oyuncu olarak da yer almayı seven Stroheim, 1930 yılında yürürlüğe giren "Sinema Üretim Kanunu" ile anlayamayan yönetmenlerden biri olmuştur. Stroheim'in filmlerinde öne çıkan oyuncu ise Eliza Susan Pitts'tir.

Dönemin önemli yönetmenlerinden Tay Garnett ise 1932 yapımı "One Way Passage" (Tek Yönlü Geçit), 1940 yapımı "Seven Sinners" (Yedi Günahkâr), James Mallahan Cain'in romanından uyarlanan 1946 yapımı "The Postman Always Rings Twice" (Postacı Her Zaman İki Kere Çalar) filmleri ve televizyon için çektiği "Bonanza" serisi ile romantik macera türünün temsilcilerinden olmuştur.

George Stevens ise 1951 yapımı "A Place in the Sun" (Güneşte Bir Yer), 1953 yapımı "Shane" (Vadiler Aslanı), 1956 yapımı "Giant" (Dev/Devlerin Aşkı), 1959 yapımı "The Diary of Anne Frank" (Anne Frank'ın Hatıra Defteri) filmleriyle romantik macera türünün diğer önemli temsilcisi olmuştur. Stevens'in filmlerinde öne çıkan oyuncu Elizabeth Taylor'dır.

Sydney Pollack ise 1969 yapımı Horace McCoy'un romanından uyarlanan "They Shoot Horses, Don't They?" (Atları da Vururlar), 1975 yapımı "Three Days of the Condor" (Akbabanın Üç Günü), Jessica Lange'in Akademi Ödülü kazandığı 1982 yapımı "Tootsie", 1985 yapımı "Out of Africa" (Afrika Dışında), 2007 yapımı "Michael Clayton" filmleri Pollack'ın kariyerinde öne çıkan filmlerdir.

1970’li yıllardan itibaren ise Hollywood, seyirciyi tekrar yakalayabilmek için gösterişli ve yüksek bütçeli filmlere yöneldi. George Lucas’ın 1973 yapımı “American Graffiti” (Amerikan Grafiti/Gençlik Yılları) ve 1977 yılından 2005 yılına kadar dört serisini yönettiği “Star Wars” (Yıldız Savaşları) filmleri bu dönemin yönelişine örnek gösterilebilir.

İtalyan asıllı yönetmen Francis Ford Coppola ise 1972 yılında Mario Puzo’nun romanından uyarladığı “The Godfather” (Baba) filmiyle gişe rekoru kırdı. İhtiras Tramvayı filmindeki başarılı performansı ile sinema kariyeri yükselişe geçen Marlon Brando’nun bu filmdeki performansı onu unutulmazlar arasına yerleştirmiştir. Coppola, 1979 yılında ise yine bir uyarlama olan “Apocalypse Now” (Kıyamet) filminde ise Vietnam Savaşı’nı beyazperdeye taşır.

Bir başka İtalyan asıllı yönetmen Martin Scorsese 1973 yapımı “Mean Streets” (Arka Sokaklar) ve 1974 yapımı “Alice Doesn't Live Here Anymore” (Alice Artık Burada Oturmuyor) filmleriyle Hollywood sektöründe adından söz ettirmeye başlamıştır. 1976 yapımı “Taxi Driver” (Taksi Şoförü) filmiyle dünya sinemasında kendine yer edinen Scorsese’nin önemli filmleri arasında; 1980 yapımı “Raging Bull” (Kızgın Boğa), 1986 yapımı “The Color of Money” (Paranın Rengi), 1990 yapımı “Goodfellas” (Sıkı Dostlar), 1995 yapımı “Casino” (Kumarhane), 1997 yapımı “Kundun”, 2002 yapımı “Gangs of New York” (New York Çeteleri), 2004 yapımı “The Aviator” (Pilot/Göklerin Hakimi) filmleri gösterilebilir. Scorsese, 2011 yapımı “Hugo” filmi ise “Georges Melies’e saygı filmi” olarak atfetmiştir. Filmde Georges Melies’i “Ben Kingsley” canlandırmıştır. Scorsese’nin filmlerinde öne çıkan oyuncular ise Ben Kingsley, Robert De Niro ve Leonardo DiCaprio’dur.

Hollywood sinemasının gişe rekortmeni yönetmenlerinden biri de Steven Spielberg’dür. Önemli filmleri arasında; Peter Benchley’in romanından uyarlanan 1975 yapımı “Jaws” (Çene/Katil Köpek Balığı), 1982 yapımı bilim kurgu filmi “E.T. the Extra-Terrestrial” (Dünya Dışı), 1984 yapımı “Indiana Jones and the Temple of Doom” (Indiana Jones ve Kıyamet Tapınağı), 1989 yapımı “Indiana Jones and the Last Crusade” (Indiana Jones ve Son Haçlı Seferi), 1993 yapımı “Jurassic Park”, yine 1993 yapımı “Schindler's List” (Schindler’in Listesi), 1998 yapımı “Saving Private Ryan” (Er Ryan’ı Kurtarmak) filmlerini gösterebiliriz. Spielberg’ün filmlerinde öne çıkan aktörler ise Harrison Ford, Tom Hanks ve Liam Neeson’dır.

Amerikan tiyatrosunun ve Hollywood'un önemli yönetmenlerinden Elia Kazan (Elia Kazancıoğlu) ise sahnelediği bazı tiyatro oyunlarını ve romanları sinema perdesine taşımıştır. 1947 yılında Cheryl Crawford, Robert Lewis, Anna Sokolow ile birlikte Actors Studio'yu kuran Elia Kazan tiyatro yönetmenliğinden sonra sinema yönetmenliğini de tecrübe etmiş ve önemli eserler üretmiştir.

Betty Smith'in romanından uyarlanan 1945 yapımı "A Tree Grows in Brooklyn" (Brooklyn'de Bir Ağaç Büyüyor / film ülkemizde 'Bir Genç Kız Yetiştiriyor' adıyla geçer) filmi ile sinema kariyerine başlayan Elia Kazan, 1947 yılında ise Laura Zametkin Hobson'ın romanından uyarladığı "Gentleman's Agreement" (Centilmenlik Antlaşması) filmiyle akademi ödülleri en iyi yönetmen ödülünün sahibi oldu. Ayrıca 1947 yılında "The Sea of Grass" (Yeşil Çayırlar) ve "Boomerang" (Bumerang) filmlerini çekti.

Elia Kazan 1951 yılında Tennessee Williams'in "A Streetcar Named Desire" (Arzu Denilen Tramvay / Arzu Tramvayı) adlı oyununu sinemaya uyarladı. Diğer önemli filmleri arasında; 1952 yapımı "Viva Zapata" (Yaşasın Zapata), 1954 yapımı "On the Waterfront" (Rıhtımlar Üzerinde), John Steinbeck'in romanından uyarlanan 1955 yapımı "East of Eden" (Cennetin Doğusu), Tennessee Williams'in romanından uyarlanan 1956 yapımı "Baby Doll" (Taş Bebek), 1961 yapımı "Splendor in the Grass" (Çimenlerde İhtişam / Aşk Bahçesi), 1963 yapımı "America America", kendi romanından beyazperdeye taşıdığı 1969 yapımı "The Arrangement" (Anlaşma / Kader Değişmez), 1972 yapımı "The Visitors" (Ziyaretçiler), 1976 yapımı "The Last Tycoon" (Son Patron) filmleri gösterilebilir.

Hollywood sinemasının dâhi yönetmenlerinden Stanley Kubrick ise 1953 yapımı "Fear and Desire" (Korku ve Arzu), 1955 yapımı "Killer's Kiss" (Katilin Öpücüğü), 1956 yapımı "The Killing" (Son Darbe), 1957 yapımı "Paths of Glory" (Zafer Yolları), 1960 yapımı "Spartacus" (Spartaküs) filmlerinde seyirciye anti-kahramanlar aracılığıyla cinayet, kahramanlık ve savaş hikâyeleri sunmuş ve 60'lardan itibaren üslubunu daha da keskin bir çizgiye taşımıştır.

Vladimir Nabokov'un romanından uyarlanan 1962 yapımı "Lolita" filmi ile ilk defa çizgisinin dışına çıkan Kubrick, filmlerinde cinsellik temasına daha fazla yer vermeye başlamıştır. Peter George'un "Red Alert" (Kırmızı Alarm) romanından

uyarlanan 1964 yapımı “Dr. Strangelove” (Doktor Garip Aşk) filminde ise dünyayı saran nükleer savaş kaygısını mizahi bir üslupla yansıtır. 1968 yapımı “2001: A Space Odyssey” (2001: Bir Uzay Destanı) filmi ise o döneme kadar yapılan gerçeğe en yakın bilim kurgu filmi kabul edilmiştir. Anthony Burgess’in romanından uyarlanan 1971 yapımı “A Clockwork Orange” (Otomatik Portakal), William Makepeace Thackeray’nin romanından uyarlanan 1975 yapımı “Barry Lyndon”, Stephen King’in romanından uyarlanan 1980 yapımı “The Shining” (Cinnet), Gustav Hasford’un “The Short-Timers” (Kısa Dönem) romanından uyarlanan 1987 yapımı “Full Metal Jacket” (Zırhlı Mermi), Arthur Schnitzler’in romanından uyarlanan 1999 yapımı “Eyes Wide Shut” (Gözleri Tamamen Kapalı) filmleri yönetmenin diğer kült eserleridir. Son filmi “Gözleri Tamamen Kapalı”nın çekimlerini bitirdikten sonra tehditler aldığı belirtilen Kubrick kısa bir süre sonra hayatını kaybetmiştir. Senaryolarını, öykülerden ve romanlardan uyarlayan Kubrick farklı konular işlese de tüm eserlerinin ortak yönü insan doğasının ve psikolojisinin derinliklerinde dolaşmasıdır. Onun bu amacı ve bu amaç doğrultusunda oluşturduğu ve geliştirdiği üslubunun aykırı olarak nitelendirilmesinin nedeni ise söylenmeyi söyleme, gösterilmeyi gösterme çabasıdır. Bu çaba belki de onun hayatına mal oldu fakat Kubrick ödün vermediği mizacı ve üslubu ile sinema tarihinin cesur ve yaratıcı yönetmenlerinden biri olarak unutulmazlar arasına girdi.

Ken Kesey’in romanından uyarlanan Milos Forman’ın yönettiği 1975 yapımı “One Flew Over the Cuckoo's Nest” (Guguk Kuşu) filminde ‘McMurphy’ karakterini canlandıran Jack Nicholson, Kubrick’in “The Shining” (Cinnet) filmindeki performansıyla da izleyiciyi etkilemiştir. Nörotik karakterleri başarıyla oynayan Nicholson, sinema sanatında bir oyuncu için en önemli ifade aracının yüzü (mimikleri) olduğunu ispatlayan performanslar sergilemiştir.

Özetle Hollywood sektörü 1920’lerden sonra dünya sinema pazarına hükmetmeye başlamış ve oluşturduğu “yıldız sistemi” ile sadece filmlerini değil beyazperdede yarattığı yıldızlarını da dünyaya pazarlamıştır. Yıldız olduğuna kanaat ettirilen isimlerin özel hayatlarını da topluma ifşa eden Hollywood sektörü, magazin izlenceleri yaratarak popüler kültürü beslemiştir.

2.1.9. İran Sineması (ve İran Yeni Dalga Akımı)

Bazı ülkeler vardır; adını duyduğumuzda zihnimizde hiçbir şey belirmez... Kapalı kutu olarak düşünürüz... Peki, gerçekten öyle midir? Yoksa bir algı yönlendirmesine kurban gittiğimiz için mi ya da hiç ilgilenmediğimiz için mi farkında olmadan böyle düşünürüz? Bu ülkelerden biri de İran...

İran denildiğinde aklımıza -hemen- siyasi ve toplumsal dönüşümler ve krizler geçirmiş bir ülke gelir. Büyük bir kültürün (Pers kültürü) devamı/mirasçısı olduğunu unuturuz ya da unutturulmuştur. Hâlbuki Batı medeniyeti için Yunan kültürü ne ifade ediyorsa Doğu medeniyeti için de Pers kültürü aynı şeyi ifade etmektedir. Tarih içerisinde Yunan kültürünün ve Pers kültürünün karşı karşıya geldiğini de unutmamalıyız... Kaldı ki bu karşı geliş çağımızda hala izlerini devam ettirmektedir.

Bu noktada bir antrparantez açmayı uygun görüyorum; Batı medeniyeti, Yunan kültürü ve Roma kültürü üzerine inşa edilmiş olsa da Doğu medeniyeti salt Pers kültüründen ibaret değildir. (Bu, aynı zamanda Doğu medeniyetinin zenginliğini göstermektedir.) Doğu medeniyetinde; Çin kültürü, Orta Asya kaynaklı göçebe ve yerleşik Türk kültürü, Japon kültürü ve Hint kültürü de mevcuttur. Sami ırkların (İbraniler ve Araplar) dağınık kültürlerini de ekleyebiliriz tabii... Günümüzde Rusya'nın doğuda geniş topraklara yayılmış olması, Rus kültürünün (her ne kadar siyasi anlamda doğu blok içerisinde yer edinse de) Doğu medeniyetinin bir parçası olduğu anlamı taşımamaktadır. Çünkü Ruslar diğer halklar gibi doğudan batıya değil batıdan doğuya yayılmış (göç etmiş) bir halktır. Her ne kadar Rus kültürünün kökleri Batı medeniyetine dayansa da Rus sineması biçim ve içerik bakımından doğu sineması içinde yer alır. Rus kültüründe de (tıpkı bizde olduğu gibi) doğu-batı sentezinin yansımalarına da rastlarız.

Pers kültürünün günümüzdeki mirasçısı İran'ın sinemayla tanışması ise 1900 yılına rastlamaktadır. Bu konuyla ilgili Hamid Dabaşı bize şunları aktarıyor; *"18 Ağustos 1900'de ilk defa bir İranlı, dünyayı film kamerasının vizöründen görüyordu. Elindeki film aygıtı, birkaç hafta önce Paris'ten satın alınmış, Gaumont marka bir kameraydı. Kamerayı, Mirza İbrahim Han Akkasbaşı adlı resmi bir mahkeme fotoğrafçısı kullanıyordu. Görüntüler Belçika, Ostend'de kaydedildi. Filme alınan olay, kraliyet ailesinin gerçekleştirdiği bir ziyaret ve çiçeklerle bezeli bir geçit*

töreninden ibaretti. Başrolde, Hükümdar Muzaffer el-din Şah vardı.” (Dabaşı,2013, s.1)

1926 yılında Rıza Şah’ın tahta çıkmasıyla İran’da modernleşme rüzgârı Şah’ın katı kurallarıyla daha da sert esmeye başladı. 1929 yılında Bender Enzeli şehrinde İbrahim Muradi tarafından film stüdyosu kuruldu. İlk konulu İran filmi ise 1930 yılında Ovans Oganyans tarafından çekildi. “Abi ve Rabi” isimli güldürü filmi iki arkadaşın başından geçen talihsizlikleri anlatmaktaydı. Oganyans’ın 1932 yılında çektiği “Hacı Ağa Sinema Aktörü” filminde ise sinemaya karşı çıkan bir ihtiyar, film oyuncusu oluyordu. İbrahim Muradi ise 1931 yılında “Kardeş İntikamı” filmini, 1934 yılında ise “Açgözlü” filmini çekti. İran sinemasının bu ilk örnekleri merkezi gücün etkisi altındaydı. Rıza Şah, bir protesto tiyatrosu olan geleneksel “Taziye” oyunlarını yasaklamıştı.

“Taziye’nin yasaklanmasından bir yıl sonra, 1932’de Fars dilinde kaydedilmiş ilk haber filmi gösterilmeye başlandı. Bu filmde, İran başbakanı Muhammed Ali Furugi ile Kemal Atatürk’ü bir arada gören seyirciler, şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi.” (Dabaşı, 2013, s.11)

1934 yılında şair Fridevsi’nin hayat hikâyesi Abdülhüseyin Sepanta tarafından beyazperdeye taşındı. 1948 yılında ise İran dışında çekilen ilk Farsça film “Hayat Fırtınası” yönetmen İsmail Kuşan tarafından gerçekleştirildi. Kuşan, 1951 yılında ise “Aşk Sarhoşluğu” filmiyle burjuvaya hitap eden melodram hikâyelere devam etti.

İkinci paylaşım savaşı sırasında çekilen filmler Pehlevi hanedanının politikalarına hizmet etmeyi sürdürmüştür. Golam Hüseyin tarafından çekilen 1952 yapımı “Vatansever” filmi Fars milliyetçiliğini öne çıkaran filmlerden biridir.

1960’larda ise İran sinemasında “cahil filmleri” adıyla anılan filmler öne çıkmaya başladı. *“Ulusal burjuvazinin kurulması iç ve dış güçler tarafından böylece engellenirken, Fars monarşisinin en zavallı çabaları, sinemadaki karşılığını film jaheli (cahil filmi) denilen türde buldu. İran sinemasının tanınmış, kıdemli yönetmenlerinden İsmail Kuşan’ın çektiği Kolah-Makhmali (1962) adlı filmle birlikte, lümpen proleter ya da ‘lümpen küçük burjuva’ karakterlerin çevresinde dönen ve 1960’lar boyunca sürececek olan cahil filmi akımı başlıyordu. Jahel (cahil), patriyarkanın en aşağılık*

özelliklerinin cisimleşmiş hali olan lümpen insanları temsil etmekteydi.” (Dabaşı, 2013, s.18-19)

1962 yılında ise şair Furuğ Ferruhzad, yönetmen İbrahim Gülistan’ın da desteğiyle “Kara Ev” filmini çekti. Cüzzam hastalarını anlatan bu belgesel film Fars monarşisinin ötekileştirdiği herkese sahip çıkan cesur bir dil kullanarak dikkatleri üzerine çekmişti. *“Furuğ Ferruhzad’ın 1964 yılında Yeniden Doğuş adlı kitabı, çağdaş Fars şiiri açısından bir dönüm noktasıydı. Ferruhzad, İran şiir imgeleminde, boğulan ve sesi çıkmayan kadın duyarlılığının ikonik simgesi haline geldi.” (Dabaşı, 2013, s.20)*

İbrahim Gülistan ise 1965 yılında “Balçık ve Ayna” filmini çekti. Ferruh Gaffari’nin 1964 yapımı “Kamburun Gecesi” filmi ve Feridun Rehnema’nın 1967 yapımı “Siyavuş Tahtı Cemşid’de” filmlerinin ardından Daryuş Mehrcuyi’nin 1969 yapımı “İnek” filmi İran sinemasında yeni bir dalga oluşturmaya başladı.

Behram Beyzayi ise 1974 yapımı “Yabancı ve Sis” filmi ve 1978 yapımı “Tara’nın Baladı” filmi ile İran sinemasına ve seyircisine yeni bir dil sunuyordu. *“Şayet izleyici Beyzayi sinemasının alegorik anlatımını takip edebilirse, sanatçının çalışmalarında özellikle örtülü ya da fazlasıyla belirgin hiçbir öge bulunmadığını görecektir. Dolayısıyla, onun görüntü-odaklı anlatısı, özünde işitsel-sessel olan İran kültürünün dönüşümünü etkileyerek, İranlıların görmeyi öğrenmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Beyzayi, logos yerine mitos’u, kulak’ın yerine göz’ü geçirerek, kendi sanrılarını yaşamakta olan bir kültürün kalıcı etkilerine meydan okumakta gerekli olduğuna inandığı stratejik hamleyi gerçekleştirmiştir.” (Dabaşı, 2013, s.23)*

1979 yılında ise Şah Muhammed Rıza Pehlevi ülkeyi terk etmek zorunda kaldı ve sürgünde bulunan Ayetullah Humeyni’nin ülkeye dönmesiyle birlikte İran monarşi yönetiminden Şii mezhebinin görüşlerini esas alan şeriat yönetimine geçti. Sinema sanatı ise her zamanki gibi merkezi gücün propagandası haline dönüşecekti. İran sinemasında artık bir dizi kurallar söz konusuydu. Filmlerde cinsellik ve şiddet yasaktı. Kadın oyuncuların başı kapalı olmak zorundaydı. Erkek oyuncular ise eğer rol arkadaşı hanımı değilse elini dahi tutamazdı. Bu dönemde Abbas Kiyarüstemi, yerel sorunları evrensel bir dille dış dünyaya aktaran yönetmenlerden biri olarak başı çekecekti.

2.1.10.Japon Sineması (ve Japon Yeni Dalga Akımı)

Uzak Doğu sineması denildiğinde sonsuz bir düş gücünün aklın sınırlarını zorladığı fantastik görüntüler belirir zihnimizde... Tabii ki bunda Uzak Doğu'nun kültür birikimi ve felsefi boyutta insan denilen varlığa yaklaşım tarzı etkilidir. Uzak Doğu felsefeleri ve öğretileri, Batı'nın aksine maddenin değil mananın çözümlenmesi gerektiğini düşünür ve bu düşünce üzerine kurulmuştur. Uzak Doğu filmlerinde karşımıza sık sık çıkan doğaötesi sahnelerin temeli de bu görüşe dayanmaktadır. Uzak Doğu sanatı, gerçeği görünen haliyle değil görünmeyen veyahut görünme ihtimali söz konusu olabilecek düşsel boyutlarda ele alır. Bu ele alış biçimi (düşsel gerçeklik) özünde barındırdığı gizemci (mistik) yöneliştten ötürü zaman zaman insana gerçek dışı ya da akıl dışı gelebilir.

Uzak Doğu filmlerinde; bir noktadan metrelerce uzak başka bir noktaya zıplayarak uçan, bir tek yumruk darbesiyle düşmanını metrelerce havaya fırlatan, tek başına aynı anda onlarca kişiyi alt eden ya da koca bir ordunun üzerine yürüyen, bir söz ile kılıcını teslim eden, karşı karşıya kaldığı herhangi bir olayda (geleneğine aykırı olduğu için çıkarlarına rağmen) onurunu tercih eden karakterler karşımıza çıkar.

Uzak Doğu'nun bu düş ve düşünsel dünyası doğal olarak sinemasını da etkilemiştir. Özellikle Japon sineması Uzak Doğu sineması içerisinde kendi kişiliğini ortaya koyan ilk eserleri üretmiştir.

Shibata Tsunekichi'nin 1899 yılında çektiği "Momijigari" (Kızıl Yaprak Avı) filmi Japon sinemasının ilk filmi kabul edildi. Bu film bir Kabuki oyununun filme alınmasından ibaretti. Yaklaşık dört dakika süren filmde usta Kabuki oyuncular "Onoe Kikugoro (V)" ve "Ichikawa Danjuro (IX)" yer aldı. Sinemanın bu erken döneminde diğer toplumlarda olduğu gibi Japon toplumunda da tiyatrunun sinema üzerinde etkisi bulunmaktaydı. Geleneksel Japon tiyatrosunun (No, Kyogen, Kabuki ve Bunraku) görsel özellikleri/etkileri Uzak Doğu kültürünün düş gücüyle birleşince Japon sinemasının düşsel gücünü yaratmıştı.

Japonya'da etkin olan Zen kültürü, Zen tapınağına kayıtlı olan Zeami Motokiyo'nun eserlerinde de hissedildi. Eski Japon ve Çin şiirlerini oyunlarına dâhil eden Zeami, yeni Zen kelimeleri ve kavramları yaratarak babasının geleneğini daha da geliştirmiş ve No tiyatrosunun temel ilkelerini oluşturmuştur. Zeami Motokiyo aynı

zamanda Japon tiyatrosunda oyunculuk üzerine sistemli çalışmalar yapan ve çalışmalarını yazıya aktaran ilk isim olmuştur. Fushikaden, Kadensho, Kakyō isimli eserlerinde oyunculuk sanatıyla ilgili kişisel görüşlerini aktarmıştır.

“No tiyatrosu oyunculuğu için Zeami üç temel kavramın olduğunu belirtir: bunlar, Monomane, yani taklit (mimus), Yugen, yani estetik ve Hana, yani oyunculuk sanatı.” (Nutku, 2002, s.73)

Zeami, evrensel bir kavram olarak gördüğü geleneksel Japon sanatlarında uygulanan “Jo-ha-kyū” kavramını, bir oyuncunun No tiyatrosunda da uygulaması gerektiğini düşünmüştür. “Jo-ha-kyū” denilen ses (ton) ve hareket kavramı, eylemlerin yavaş başlaması, ardından hızlanması ve daha da hızlanarak sona ermesi anlamı taşımaktadır. Japon çay törenlerinde ve dövüş sanatlarında (özellikle Kendo’da) kullanılan bu yöntemi Zeami oyuncular üzerinde de denemiş ve elde ettiği performansları eserlerinde aktarmıştır. Bu kavramın yaratmış olduğu uyum, denge ve bütünü kavrama anlayışı Japonya’daki oyunculuk anlayışının temel taşı olmuştur.

Kabuki tiyatrosunun yaratıcısı Izumo no Okuni ise başlangıçta Izumo Oyashiro (Izumo Taisha) tapınağı için dini ritüeller gerçekleştirmeye başladı. Dans ve şarkılardan oluşan bu ritüellerin amacı halka yerel inanç sistemini (Şinto) sevdirmeye ve benimsetme amacı taşıyordu. Okuni’nin topluluğu yalnızca kadınlardan oluşmaktaydı ve kadın oyuncular erkek rollerini de oynuyorlardı. Tüm oyuncuları kadınlardan oluşan “Onna (Kadın) Kabuki” denilen bu gösteriler erotik bulunarak Şogun (Şogun: Yasal olarak Japon imparatoruna bağlı olmasına rağmen işleyişte imparatorunda üstüne çıkarak söz söyleyebilen, karar verebilen komutan, general.) tarafından yasaklandı. Fakat halkın oyunlara alışmış olması Kabuki’nin farklı bir şekilde devam etmesini sağladı. Tüm oyuncuları genç erkeklerden oluşan “Vakaşu (Oğlan) Kabuki” gösterileri başladı. Bu sefer de erkekler arasındaki ilişkiler müstehcen kabul edildi. Onnagata (kadın rolü) ve wakashu (oğlan rolü) yasaklandı ve bunun yerine yetişkin erkek oyuncuların saçlarını kazıtması şartıyla izin verildi. 1600’lü yıllarda Onna Kabukilerin yasaklanmasıyla birlikte kadınların sahneye çıkması da yasaklanmış oluyordu.

Edo döneminin altın çağı olarak kabul edilen Genroku yıllarında ise Kabuki oyunun yapısı değişim gösterdi ve konvansiyonel karakterler yaratıldı. Bu dönemde

oyun yazarı Chikamatsu Monzaemon ve Takemoto Gidayu tarafından Japon kukla tiyatrosu Bunraku'nun temelleri atıldı. 1800'lü yıllarda yaşanan kuraklık ve yangınlar Kabuki tiyatrolarını da etkiledi ve ahşap Kabuki sahneleri çıkan yangınlar sonucu sürekli yer değiştirmek zorunda kaldı. Şogun ise tüccarlar, sanatçılar (Kabuki oyuncularını) ve fahişeler arasında süren ticareti hoş karşılamadı ve baskıyı arttırdı. Japonya'yı Batılılaştıran İmparator Meji döneminde Kabuki tekrar günlük hayatta yer bulmaya başladı ve bu dönemden itibaren Japon sanatçılar geleneksel biçemi modernizmin beğenisine ve etkisine bırakarak Kabuki'nin itibarını arttırmaya çalıştılar.

İmparator Meji ise Tokugawa şogunluğunu ve samuray sınıfını ortadan kaldırarak Japon toplumunda kökten ve hızlı bir değişime gitmiştir. İkinci paylaşım savaşı sonrasında ise işgal kuvvetleri Japonya'nın savaşa girmesini destekleyen Kabuki tiyatrolarını yasaklamıştır. Kısa süre sonra 1947 yılında ise yasak kalkmış ve Kabuki tiyatroları varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Manga (Japon çizgi romanları) ve Anime (Japon çizgi filmleri) eserlerinde de Kabuki oyunlarının etkisi görülmektedir.

Geleneksel Japon tiyatrosunun estetik anlayışından doğal olarak beslenen Japon sinemasının ilk filmi bir Kabuki uyarlaması olduğundan geleneksel Japon tiyatrosuna kısa da olsa değinmiş bulunuyoruz. Japon sinemasına geri dönecek olursak çekilen ilk filmler Kabuki oyunlarından ve Batı tiyatrosundan beslense de Kabuki oyuncularını sinemayı, tiyatronun varlığına tehdit olarak görmüş ve filmlerde oynamayı reddetmiştir.

Sessiz dönemde Japon sinemasında ortaya çıkan yeni bir meslek vardı; Benshi... Sessiz filmler için gösterim sırasında perdeye yakın durarak canlı anlatım yapan sanatçılara Benshi (konuşmacı) ya da Katsuben (hikâyecisi) denildi. Benshi sanatçıları yalnızca ara yazıları okumakla kalmadı filmsel hikâyeyi de seyirciye aktararak beyazperdedeki karakterleri seslendirdi. No ve Kabuki tiyatrolarının geleneğinden beslenen Benshi ustaları sesli anlatımın yanı sıra yabancı filmlerin çevirilerini de yaptı. 1923 yılında meydana gelen Kanto depreminden sonra Nikkatsu film şirketi Japon sinemasının öncü şirketi haline geldi ve 1954 yılından sonra altın çağını yaşadı.

İkinci paylaşım savaşından yenilgiyle ayrılan Japonya’da, İmparator Meji’den sonra ikinci büyük Batılılaşma rüzgârı esmeye başladı. Bu toplumsal değişim doğal olarak Japon sinemanın gelişimini de etkiledi. Birçok konuda Amerikan denetimine giren Japon yönetimi sinemada geleneği anımsatacak şeyleri yasakladı. Filmlerde kimono, kılıç, samuray, milliyetçilik, intikam ve Japon ulusunun geçmişine gönderme yapacak her şey yasaklandı. Bu sıkı denetimin yıllar süren etkisi Yasujiro Ozu gibi yönetmenleri Japon ve dünya sinemasında arka plana atıp, Akira Kurosawa gibi Batı’ya öykünen yönetmenleri ise baş tacı yaptı.

“Uma” (Atlar) isimli ilk filmini 1941 yılında, ustası Kajiro Yamamoto ile beraber çeken Kurosawa, 1943 yılında “Sanshiro Sugata / Judo Saga” (Büyük Judo Efsanesi) filmi ile ilk kez yönetmenlik koltuğuna tek başına geçti. İsmi Japon sineması ile adeta özdeşleşen Akira Kurosawa’nın önemli filmleri arasında; 1950 yapımı “Rashomon” (Raşomon), Dostoyevski’nin romanından uyarladığı 1951 yapımı “Hakuchi” (Budala), 1952 yapımı “İkiru” (Yaşamak), 1954 yapımı “Shichinin no Samurai” (Yedi Samuray), Shakespeare’in Macbeth’inden uyarladığı 1957 yapımı “Kumonosu-jo” (Örümcek Ağı), Maksim Gorki’nin “Na dne” (Alta / Ayaktakımı Arasında) romanından uyarladığı 1957 yapımı “Donzoko” (Dipte), 1961 yapımı “Yojimbo” (Fedai), 1975 yapımı “Dersu Uzala”, 1980 yapımı “Kagemusha” (Gölge Samuray), 1985 yapımı “Ran” (Kaos) filmlerini gösterebiliriz.

1950 yapımı “Rashomon” filminde bir haydut tarafından öldürülen samurayın ve tecavüze uğrayan karısının hikâyesi anlatılır. Olayın tarafları ve şahitleri farklı ifadeler verirler. Haydut Tajomaru, samurayın eşi Masako, olaya tanık olan oduncu, Budist rahip ve ölen samuray Takehiro’nun ruhu (bir medyum aracılığıyla) yaşanan olayı hâkime farklı şekilde anlatır. Kurosawa, geriye dönüşlerle (flashback ile) ilerleyen bu hikâye aracılığıyla insanın, gerçeği nasıl farklı şekilde yorumladığını ve gerçeği nasıl çarpıtabileceğini yansıtır. “İkiru” filminde ise emekliliği yaklaşan memur Watanabe kanser olduğunu öğrenir ve hayatı ıskaladığını fark eder. Watanabe hastalığını öğrendiği andan itibaren kalan günlerini hayattan zevk alarak yaşamaya çalışır.

“Shichinin no Samurai” filminde ise eşkıyaların saldırılarına karşı köyü koruma teklifini kabul eden yedi samurayın hikâyesi anlatılır. Köyün bilgisi Gisaku’nun tavsiyesi ile köylüler, sadece yiyecek karşılığı köyü koruyacak samuraylar aramaya

başlar. Yaşlı samuray Kambei teklifi kabul eder ve efendisi olmayan beş samurayı daha yanına alır. Yolculuk sırasında onları takip eden samuray olma heveslisi Kikuchiyo da onlara katılır ve yedi samurayın hikâyesi başlar. Köye duvarlar ören ve eşkıyaları pusuya düşüren samuraylar çatışmadan galip ayrılır fakat dört samuray hayatını kaybeder. Köylünün hasatı ve kızları kurtulur. Sağ kalan üç samuray ise köylünün umurunda olmaz.

Akira Kurosawa 1957 yapımı “Kumonosu-jo” (Örümcek Ağı / filmin ismi İngilizcede ‘Kanlı Taht’ ismiyle de anılır) filmini William Shakespeare’in Macbeth’inden uyarlamıştır. Shakespeare’in oyununu No tiyatrosunun estetiğiyle birleştiren Kurosawa, Orta Çağ İskoçyası’nda geçen Macbeth’in öyküsünü, Orta Çağ’ın feodal Japonyası’nda yerel bir liderin generali, samuray komutanı Taketoki Washizu’nun öyküsüne dönüştürür.

Japon sinemasının diğer önemli yönetmeni Kenji Mizoguchi ise Batı’ya açılan ilk yönetmen olmuş fakat geleneklerinden de ödün vermemiştir. Savaş öncesinde çektiği 1939 yapımı “Zangiku monogatari” (Son Kasımpatı Hikâyesi) filminde kadın rollerini canlandıran bir erkek oyuncunun hayatını anlatır. Kendine ait öyküleriyle ve plan sekans çekimleriyle o dönemde yeni bir üslup yaratmaya çalışan Mizoguchi, Ueda Akinari’nin eserinden uyarladığı 1953 yapımı “Ugetsu Monogatari” (Yağmur ve Ay Masalları) filmiyle seyircisini Orta Çağ Japonyası’na götürür. Mizoguchi, filmde Japon iç savaşının toplum üzerinde yaratmış olduğu ahlaki tahribatı yansıtmaya çalışır. Çömlekçilik de yapan çiftçi Genjuro yaptığı çömlekleri satarak daha çok para kazanma arzusundadır ve nitekim savaş ortamı da satışlarını arttırır. Tobei ise samuray olmanın hayalini kurar ve böylece itibar kazanacağını düşünür. Kenji Mizoguchi’nin, Ugetsu Monogatari’de yarattığı erkek karakterler hırslı ve her zaman daha fazlasını isteyen karakterlerdir. Kadın karakterler ise savaşın getirmiş olduğu düzensizliğin içerisinde bile var olan düzenlerini muhafaza etmeye çalışan, kanaat eden, sabırlı karakterlerdir. Nitekim Genjuro ve Tobei hırslarının bedelini aile düzenini kaybederek öderler. Genjuro âşık olduğu ve uğruna eşini terk ettiği Lady Wakasa’nın bir hayalet olduğunu öğrenir. Köye döndüğünde ise bu sefer onu karşılayan eşi değil eşinin hayaletidir. Tobei ise samuray olma uğruna terk ettiği eşinin tecavüze uğradığını öğrenir. Mistik Japon öykülerinin şiirsel havasını yansıtan film, korku filmlerine Uzak Doğu’nun kültür penceresinden de bakmamızı sağlar. İnsanlığın bitmeyen istekleri ve güç

mücadeleleri sonucu patlak veren savaşların toplum/lar üzerinde yaratmış olduğu tahribatı duygusal bir hayalet öyküsüyle yansıtan Kenji Mizoguchi, korku filmlerinin salt cadılardan, vampirlerden, kan ve iskeletlerden ibaret olmadığını/olmayacağını da gösterir. Çünkü Kenji Mizoguchi için esas korku ve dehşet insanlığın içinde bulunduğu bu savaş ve kaos ortamıdır.

Japon sinemasının diğer önemli yönetmeni Yasujiro Ozu ise Batı kültüründen etkilenen Kurosawa'nın aksine Japon kültüründen beslenmiş, savaş sonrası (ikinci paylaşım savaşı sonrası) modernite ve gelenek ikileminde kalan Japon toplumunun içinde bulunduğu durumu anlatmayı tercih etmiştir.

1949 yapımı "Banshun" (Geç Gelen Bahar), 1951 yapımı "Bakushu" (Erken Gelen Yaz) ve 1953 yapımı "Tokyo Monogatari" (Tokyo Hikâyesi) filmleri "Noriko Üçlemesi"ni oluşturur. Ozu, savaş sonrası çektiği bu üçleme ile Japon toplumunda kadına yüklenen sorumlulukları tartışmaya açar.

1956 yapımı "Soshun" (Erken Gelen Bahar), 1957 yapımı "Tokyo Boshoku" (Tokyo Karanlığında), 1958 yapımı "Higanbana" (Ekinoks Çiçeği), 1959 yapımı "Ohayo" (Günaydın), 1959 yapımı "Ukikusa" (Yabani Otlar), 1960 yapımı "Akibiyori" (Sonbahar Günleri), 1961 yapımı "Kohayagawa-ke No Aki" (Kohayagawa Ailesinin Sonbaharı) ve 1962 yapımı "Sanma no aji" (Lüfer Balığının Tadı) filmleri usta yönetmenin diğer önemli filmleridir.

Özellikle ikinci paylaşım savaşından sonra çekmiş olduğu filmlerle kendi üslubunu yaratan yönetmen Ozu, savaş sonrası Japonya'da esmeye başlayan modernizm rüzgârına karşı adeta bir samuray edasıyla halkının geleneklerini savunmaya çalışmıştır. Usta yönetmenin Batı tarafından görülmemesinin/tercih edilmemesinin ve hatta yok sayılmasının nedeni; filmlerinde modernizmin karşısına öz değerleri koymuş olmasıdır. Yasujiro Ozu, yaratmış olduğu dil ile aynı zamanda minimalist sinemanın (ya da daha doğru bir ifadeyle; hızlandırılan ve gittikçe daha da hızlanan hayatın akışına karşı sadeliğin gerçekliğini yansıtmak isteyen yönetmenlerin, araç ve tekniği asgari düzeye indirgeyip görüntüye azami anlam yükleme çabasının) öncü ismi olmuştur.

Ozu'nun sineması bir yandan yeni bir dilin kapılarını ve sınırlarını belirlemiş bir yandan da geleneğine hizmet etmiştir. Zen felsefesinden etkilenen ve beslenen Ozu, yaşam felsefesini filmlerine de yansıtmıştır. Filmlerindeki dingin hava ve sade dil salt kameranın bakış açısından değil Ozu'nun yaşama bakış açısından da kaynaklanmaktadır. Durağan kamera hareketleri ritmi yavaşlatırken Ozu'nun yaratmak istediği sükûnet haline de hizmet etmektedir. Oyuncunun profesyonelliğiyle pek de ilgilenmeyen, çerçeveyi dekor ve aksesuara boğmayan, kamerayı, oyuncuyu ve çerçevedeki herhangi bir nesneyi olabildiğince ağır ve sakin hareket ettiren, kameranın görüş açısını göz hizasına indiren Ozu, modernizmin toplumlara her alanda dayattığı ya da teşvik ettiği "hız" anlayışına karşı durup/sakinleşip düşünmeyi tavsiye etmiştir. Filmlerinde hemen hemen aynı karakterleri yaratan Ozu'nun oyuncu tercihleri de aynı isimler üzerinde olmuştur. Ozu'nun herhangi bir filmde karşımıza çıkan bir oyuncuyu, başka bir filmde benzer bir karakteri oynarken görebiliriz. Ozu'nun oyunculuk olgusuna bakışı ise hayat felsefesinin ve yaratmak istediği estetik dilin çıkarımına uygundur. *"Ozu, oyuncularını 'star' özellikleri ya da 'oyunculuk hünerleri'ne değil; esas (kişilik) özelliklerine dayanarak seçer. Ozu, bu durumu şu sözleriyle belirler: 'Oyunculukta önemli olan bir aktörün ustalığa sahip olup olmaması değil, onun ne olduğudur.'*" (Özdoğru, 2004, s.75) Ozu'nun bu sözünü ve oyuncuya olan bakış açısını günümüz oyuncularının ve oyuncu adaylarının irdelemesi gerektiğini düşünüyorum.

SONUÇ

Çağlar ötesinden, insanoğlunun varoluşundan bugüne kadar özünde, genlerinde taşıdığı “oyun” ve “oynama” hissiyatı ve bu hissiyatın tetiklediği “hareketi” anlamlı kılma çabası sanat denilen olguyu yaratan ilk çabaydı. İnsanlık işte bu ilk çabadan içinde bulunduğumuz ana kadar geçen uzun süreç içerisinde “varoluşunu devam ettirebilme” gayesini temel fayda düzlemine oturtup “gerçekliğin” izini sürmüştür. Bu iz sürme kimi zaman doğanın sesi (müzik), kimi zaman mağara duvarlarında başlayan resim, kimi zaman avlanma, eğlenme ve ayin ritüelleriyle tiyatro, kimi zaman taşın şekillendirilmesiyle heykel, kimi zaman da görüntünün hapsedilmesiyle sinema olgularıyla farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Söz konusu oynama arzusu tiyatro ve sinema sanatlarında farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Her iki dramatik biçimin özgül yöntemlerinden doğan farklılıklar “oyun oynama” eylemini de doğal olarak farklılaştırmıştır. Bu farklılığın farkında olabilmek ve farkındalık yaratabilmek adına meseleyi çok boyutlu nesnel tartışmaya açmalıyız. Nitekim bazı toplumlar özellikle de sinema sanatının doğuşuna ve gelişimine katkıda bulunan toplumlar biçimsel farklılıkların yarattığı yorum farklarını bizden daha önce ortaya koymuştur. Bir oyuncu veyahut oyuncu adayı bir tiyatro oyununu icra ederken oyun alanını (alanın fiziki özelliklerini ve daha sonra da diğer etmenleri) hesap ederek oynar. Aynı oyuncu bir sinema filminde bir oyunu icra ederken yine aynı şekilde oyun alanını (yani kadrajı) hesap ederek oynar. Oyuncunun tiyatro oyununda yakalama şansına sahip olduğu seyirci ile arasında kurduğu uyumlu ve eş zamanlı eylem (sinerji) ne yazık ki sinema oyununda söz konusu değildir. Çünkü oyuncu sinema oyunu sırasında soğuk bir cam ile (mercek ile) baş başadır. Bu kristal göz oyuncuya bakarken ne yazık ki “gerçeğe, gerçekliğe veyahut gerçeklik algısının yanılması” ne kadar yakınsa oyuncuya o kadar yardımcı olur. İşte bu yüzdendir ki binlerce yıllık tiyatro oyunları dahi sinema filmi haline dönüştürülürken beyazperdenin gerçekliğine yaklaştırılmaya çalışılır. Çünkü sinema, doğanın gerçeğe yakın bir kopyasını sunmaktadır insanoğluna ve doğadaki her şeyin gerçeğe yakın kopyalarını da hapsedebilmektedir. Yaşamını devam ettirebilmek için avlayacağı hayvanları mağara duvarına çizen insanlıktan doğanın sesini, görüntüsünü ve hareketini kopyalayabilen (taklit edebilen) insanlığa ulaşmak oyunun ta kendisi aslında... Binlerce yıl süren bu yolculuk sonunda “sinema” denilen olguyu büyülü ve cazip kılan şey de bu olmalı... Bir oyuncunun tiyatrodaki ve sinemadaki oyununu gerçekleştirirken kullandığı teknikler ve yöntemler hep aynı şeye hizmet

ediyor; gerçeklik! Gerçekten oynuyoruz... Toplumsal rollerimiz, sosyal statülerimiz farkında olmasak da hayat oyununda bizleri iyi birer oyuncu haline getiriyor. Marlon Brando'nun da dediği gibi; "Hepimiz rol yaparız, bazılarımız bunun için para alır." Bunun da ötesinde bir oyuncu ister tiyatrodaki ister sinemada olsun oyununu oynarken fiziksel ve ruhsal eylem bütünlüğünü yakalamalı ve bunun içinde dürtülerini, tekniğiyle/teknikleriyle barıştırmalıdır. Bunu başaramayan oyuncular hangi tekniği hangi yöntemi kullanırsa kullansın istedikleri sonucu elde edemeyecektir. Ortaya çıkan sonuç o an oyuncuyu ve yönetmeni ve hatta seyirciyi tatmin etse bile gerçeklik yanılışmasının kötü bir yanılışması olacaktır.

Bir diğer konu ise eğitim... Yükseköğretim kurumlarımızda ki sinema eğitimi iki farklı alanda (sanat fakülteleri ve iletişim fakülteleri) iki farklı içerikle yürütülmektedir. Biri tamamıyla sinema sanatının yaratımına dayanırken diğeri ise görsel basın-yayın eğitimine dayanmaktadır. Fakat bu ciddi içerik farklılığına rağmen her iki bölümde sinema ismiyle eğitim vermeye devam etmektedir. Yükseköğretim kurumlarımızda ki tiyatro eğitimi ise genellikle oyunculuk sanat dalı ile ilerlemekte ve tiyatro sanatının diğer alanlarını genellikle es geçmektedir.

Ülkemizdeki sinema ve tiyatro eğitimi birçok yeniliğe ihtiyaç duymaktadır. Sinemanın kendine has dili yine kendine has ihtiyaçlar doğurmaktadır. Sinema zaman içerisinde kendi dramaturgisini kendi oyuncululuğunu yaratmıştır. Bu bakımdan kendi ihtiyaçlarını yine kendi karşılamalıdır. Bunu yaparken bu zamana kadar olduğu gibi yine diğer sanat dallarından beslenmeye devam etmeli fakat dilini koruyabilmek ve geliştirebilmek adına da kendi yolunu çizmelidir. Yükseköğretim kurumlarımızdaki mevcut sinema eğitimi şu an bu ihtiyacı karşılayamamaktadır. Tiyatro da ise rejisör, eleştirmen ve yazar ihtiyacı söz konusudur. Sahnelenen oyunların rejisörleri genellikle ekip içerisindeki oyunculardır. Eleştirmenlik yapan sanatçılarda genellikle bir dönem oyunculuk ve rejisörlük yapmış kişilerdir. Son dönemlerde ise kendi tekniği yaratabilmiş ve oturabilmiş yazarımız ise çok azdır. Bunların yanı sıra kukla ve gölge tiyatrosu alanlarında da gelişime açık olmamıza rağmen bu sanat dallarıyla uzun yıllardır ilgilenmememizden ötürü ne yazık ki ilerleme kaydedemiyoruz.

Üniversitelerimizdeki "(Radyo) Sinema-Televizyon" eğitimi; "Güzel Sanatlar Fakültesi veya Sanat Tasarım Fakültesi" ile "İletişim Fakültesi" bünyesinde iki farklı içerikle yürütülmektedir. Güzel Sanatlar Fakültesi veya Sanat Tasarım

Fakültelerindeki eğitim tamamen sinema sanatının icrasına eğilirken, İletişim Fakültelerindeki eğitim ise kitle iletişim araçlarına dayalı basın-yayın eğitimi odaklıdır. Her iki fakültenin de farklı içeriklere ve eğitim sistemine sahip olmasına rağmen aynı bölüm ismini kullanması karışıklıklara neden olmaktadır. Son yıllarda bazı üniversiteler iletişim fakültelerindeki radyo, sinema ve televizyon bölümlerini “radyo-televizyon” ya da “basın-yayın” olarak değiştirmiştir. Yine son yıllarda bazı üniversiteler de sanat fakültelerindeki sinema-televizyon bölümlerini “film tasarımı” olarak değiştirmiştir. Bunların yanı sıra bazı üniversiteler sanat fakültelerinde bazen film tasarım bölümlerinin bünyesi altında bazen de bağımsız olarak çizgi film-animasyon bölümleri kurmuştur. Birkaç üniversite dışında bu bölümlerde alt dallar bulunmamaktadır.

Yurt dışındaki örneklere baktığımızda ise özellikle Avrupa’da ve Rusya’da sinema fakültelerinin ve hatta sinema üniversitelerinin kurulduğunu görmekteyiz. Bu okullarda sinema sanatının yaratım (ve hatta pazarlama) sürecinde ihtiyaç duyduğu tüm alanlarda özel eğitim verildiğini görmekteyiz. Sinema yönetmenliği, senaryo yazarlığı, sinema oyunculuğu, görüntü yönetmenliği ve kamera, kurgu, çizgi film ve animasyon, sinema yapımcılığı, televizyon yönetmenliği gibi ana sanat dallarının kurulduğunu görmekteyiz. Örneğin 1919 yılında kurulan eski adıyla VGIK (VGIK: Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü) yeni adıyla Gerasimov Institute of Cinematography (Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü) film yönetmenliği (kurmaca film yönetmenliği ile belgesel film yönetmenliği), film oyunculuğu, kameraman, ses mühendisliği, senaryo yazarlığı, sinema tarihi ve eleştirmenliği, sanat yönetmenliği ve yapımcılık bölümleri oluşturmuş.

Ne yazık ki ülkemizde herhangi bir sinema üniversitesi veya sinema fakültesi bulunmamakla birlikte var olan sinema bölümlerinde ise herhangi bir uzmanlaşma çabasına rastlamamaktayız. Ayrıca ister sanat fakülteleri olsun ister iletişim fakülteleri olsun var olan sinema bölümlerinde “Belgesel Film” ana bilim dalının bulunmaması ya da oluşturulmaması da sinema eğitimimiz açısından eksik bir noktadır.

Günümüz koşullarında sinema sanatının ihtiyaçlarına cevap verebilme ve yurt dışındaki sinema sektörleriyle ve eğitim sistemleriyle uyumlu olabilme adına “Sinema-Televizyon” ve “Radyo, Sinema-Televizyon” bölümlerinde yeniliklere gidilmesi gerekmektedir. İletişim fakültelerindeki radyo, sinema ve televizyon

bölümleri içeriği itibariyle tamamen görsel basın-yayın eğitimine dayanmaktadır. Bu nedenle bu bölümler “Radyo-Televizyon” ya da “Görsel Basın-Yayın” olarak isim değiştirebilir. Tabi ki yalnızca etiket değişikliği yeterli değildir. İsim değişikliğine gidip karmaşaya son verirken kendi içeriğine uygun alt dallara da ayrılmalı ve eğitim müfredatını zenginleştirmelidir. Sanat fakültelerindeki sinema-televizyon bölümleri ise film yaratımına ve sinema sanatının diline/estetiğine dayanmaktadır. Bu bölümlerde televizyon eğitimi neredeyse yok denilebilecek düzeydedir. Bu nedenle bu bölümler tamamıyla “Film Tasarım” olarak isim değiştirebilir ve öğrenci kabulünü yetenek sınavlarıyla gerçekleştirebilir.

Sanat fakültelerindeki “Film Tasarım” bölümleri;

- a) Film Tasarım ve Yönetimi (Rejisörlük)
- b) Film Tasarım ve Oyuncululuğu (Kamera Oyuncululuğu)
- c) Film Tasarım ve Yazarlık (Film Senaryosu Yazarlığı)
- d) Sahne-Çekim (Dekor-Kostüm) Tasarımı
- e) Kurgu-Montaj Tasarımı
- f) Ses-Işık Tasarımı
- g) Belgesel Film Tasarımı
- h) Çizgi Film-Animasyon Tasarımı
- i) Dijital Oyun Tasarımı (Grafik Tasarım bölümlerinde de oluşturulabilir) olmak üzere ana sanat dalları oluşturması gerekmektedir. Ancak bu şekilde sinema sanatının ülkemizdeki gelişimi üst seviyeye çıkartılabilir ve diğer sanat dallarıyla ilişki kurabilir ve bu bölümlerden “nitelikli” mezun sağlanabilir. Ayrıca “Çizgi Film-Animasyon” bölümleri ne yazık ki sinema fakülteleri söz konusu olmadığı için sanat fakültelerinde bağımsız bir bölüm olarak kurulmaktadır.

Üniversitelerimizdeki tiyatro eğitimi; “Güzel Sanatlar Fakültesi ve Konservatuar” bünyesi altında iki farklı sistemle yürütülmektedir. Güzel Sanatlar Fakültesi (veya Sahne Sanatları Fakültesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi vb.) çatısı altında dört yıllık lisans eğitimi verilmektedir. Bazı üniversitelerde yalnızca oyunculuk ana sanat dalı bulunurken bazı üniversitelerde ise dramatik yazarlık, oyunculuk ve

sahne tasarımı (sahne dekor ve kostüm tasarımı) alanlarında ana sanat dalları bulunmaktadır. Bunların yanı sıra ana sanat dalı olarak yalnızca Ankara Üniversitesi'nde "Tiyatro Tarihi ve Teorisi" ana sanat dalı bulunmaktadır. Son dönemlerde ise bazı üniversitelerde "Sahne Dekor ve Kostüm Tasarımı" bölümü bağımsız olarak kurulmuştur.

Konservatuar eğitimi ise Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak ilköğretim seviyesinden başlamaktadır ve daha sonra lisans seviyesinde ise bağlı bulunduğu üniversitenin eğitim öğretim yönetmeliğiyle eğitim vermektedir. Sanat fakülteleriyle arasındaki temel fark budur. Bu fark sanatçı adaylarının konservatuarlarda yıllar süren daha doygun ve temel bir eğitim almasını sağlamaktadır.

Tiyatro bölümlerinde bu ana sanat dalları (dramatik yazarlık, oyunculuk, sahne tasarımı) dışında yalnızca Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Ana Sanat Dalı'nda "Kukla ve Gölge Oyunu" sanat dalı bulunmaktadır. İstanbul Üniversitesi'nde ise Edebiyat Fakültesi'nde "Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi" bölümü bulunmaktadır. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde ise "Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi", "Tiyatro Yönetmenliği" ve "Çocuk Tiyatrosu ve Oyun-Tiyatro-Drama" alanlarında lisansüstü programlar bulunmaktadır. İstanbul Aydın Üniversitesi'nde "Tiyatro Yönetmenliği" alanında lisansüstü program bulunmaktadır.

Tiyatro bölümlerinde;

a) Tiyatro Yönetmenliği

b) Tiyatro Eleştirmenliği

c) Çocuk Tiyatrosu ve Pedagoji

d) Geleneksel Türk Tiyatrosu Bölümleri (Kukla, Gölge Oyunu, Meydan Oyunu, Meddahlık) olmak üzere alt dallar oluşturulması gerekmektedir. Özellikle "Tiyatro Yönetmenliği" en elzem olanıdır. Bunun yanı sıra oyuncu adaylarının film sektörüne yabancı kalmamaları için oyunculuk ana sanat dallarında "kamera oyunculuğu" dersleri yer almalı veya yer alıyorsa bu derslerin içeriği zenginleştirilmelidir. Oyunculuk temelde aynı olsa da tiyatro oyunculuğu ile kamera oyunculuğu arasında her iki sanat dalının teknik imkânlarından doğan büyük farklılıklar söz konusudur. Bu

nedenle tiyatro-oyunculuk bölümlerinin sinema bölümlerinde kurulmaya başlanan oyunculuk bölümleriyle ortak ve senkronize çalışması oyuncu adayları için daha uygun olacaktır.

Dramatik yazarlık bölümlerindeyse; “film senaryosu yazımı” dersleri yer almalıdır. Çünkü sinema sanatının yazılı metninde yani senaryosunda görsellik ön plandadır. Bu farktan ötürü bu dersin yer alması yazar adaylarının bu alandaki gelişimi için daha faydalı olacaktır. Film senaryosu yazımı dersleri; “uzun metraj film yazımı, kısa metraj film yazımı, belgesel film yazımı, televizyon filmi yazımı, reklam ve tanıtım filmi yazımı” şeklinde alt başlıklarla desteklenmelidir. Bu durum ayrıca “belgesel tiyatro ve sinema” çalışmalarını da besleyecektir.

Sahne tasarımı veya sahne dekor-kostüm tasarımı bölümlerindeyse; “film (seti) dekor-kostüm tasarımı” dersleri eklenmeli ve sahne tasarımı bölümünden mezun olan tasarımcıların sinema filmlerindeki sanat yönetmenliği görevinde daha verimli ve başarılı olmaları sağlanmalıdır.

Ülkemizdeki sinema ve tiyatro eğitimine mercek tuttuk... Peki diğer ülkelerde sinema ve tiyatro eğitimi nasıl? Diğer toplumların sanat anlayışına ve sanat eğitimi anlayışına göz atarak bulunduğumuz noktayı daha nesnel bir bakış açısıyla değerlendirebiliriz. Ülkemizde lisans eğitimi (yabancı dil hazırlık eğitimi sayılmazsa) genellikle sekiz dönemden yani diğer bir deyişle dört yıldan ibaret. Yurt dışında ise lisans eğitimi toplam altı dönemden yani diğer bir deyişle üç yıldan ibaret. Yurt dışında yüksek lisans eğitimi ülkemizde olduğu gibi toplam dört dönem, doktora eğitimi ise ülkemizde toplam sekiz dönem olmasına rağmen yurt dışında ise altı dönemden oluşuyor. Nicelik farklılıkların yanı sıra nitelik farklar da söz konusu... En önemli fark tabii ki pratikte karşımıza çıkıyor. Ülkemizde sadece sanat alanlarında değil hemen hemen her alanda karşımıza çıkıyor söz konusu durum; uygulama eksikliği! Öğrencilerimizi teorik derslere boğarken uygulamayı ya çok sınırlı seviyede tutuyoruz ya da tamamen yok sayıyoruz. Hal böyle olunca üniversite eğitimi almış genç zihinler hayata ve iş hayatına atıldığında sudan çıkmış balığa dönüyor ve ülkemiz diplomalı işsizler ordusuna dönüşüyor. Yurt dışında ise özellikle Avrupa'daki üniversiteler uygulamalı derslere ağırlık vererek eğitimin kalitesini yükseltmiş ve gençleri devlet kurumları ile özel şirketlere yönlendirerek hem onları iş hayatına hazırlamış hem de

kurumlar arasında organik bir bağ kurarak geçişkenliği sağlamış. Umarım benzer bir eğitim ağını biz de kurabiliriz. Kurmamamız için hiçbir neden yok...

Örnek olarak sunmak istediğim okul; LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art). İngiltere'nin en köklü üniversitelerinden biri olan Londra Müzik ve Dramatik Sanatlar Akademisi yirmi yıldır tiyatro yönetmeni yetiştiriyor. Okulun web sitesinde belirtilen bilgilere göre öğrenciler ilk yıl (yani ilk iki dönem) aktörlük bölümüyle aynı dersleri (okulun “temel dersler” diye nitelendirdiği dersleri) oyunculuk, ses, hareket ve müzik (şarkı söyleme) derslerini alıyor. İkinci yıl ise “New Writing Project” dedikleri bir ders ile orijinal bir tiyatro oyunu tasarlayıp bu senaryoyu oyunculuk bölümündeki öğrencilerle sahneliyorlar. Bu ders kapsamındaki proje kısa film projesi de olabiliyor. Üçüncü yıl yani son yıl ise Lamda sahnesinde profesyonel yönetmenlerin yanında çalışıyorlar.

İngiltere’de Lisans eğitimi (BA: Bachelor of Arts) 3 yıl sürüyor. Yüksek Lisans eğitimi ise (MA: Master of Arts) 2 yıl sürüyor. Lisans eğitim bizden bir yıl az olmasına rağmen İngiltere’deki sanat akademileri (ki bu durum tüm sanat ve bilim akademileri için de geçerli) 3 yıl boyunca öğrencilerine staj ve iş imkânı sağlıyor. Burada dikkat çekmek istediğim şey bizdeki staj ya da zorunlu staj kavramı değil. Burada dikkat çekmek istediğim husus; akademilerin, öğrencilerini eğitim süresi ve süreci içerisinde kendi kurumlarına veyahut diğer kurumlara yönlendirerek “pratik eğitimi” sürekli hale getirmiş olmalarıdır. Bizdeki en önemli eksiklerden biri budur. Gerek teorik eğitimin nitel ve nicel olarak yoğun olması gerek kurumlar arası iş birliğinin az ya da zayıf olması öğrencilerimizin mesleki tecrübe edinme yolunda zorluk yaşamasına neden olmaktadır.

Londra Şehir Üniversitesi’ne bağlı Guildhall Müzik ve Drama Okulu’nda (GSMD) ise Teknik tiyatro sanatları bölümü kurulmuş ve Sahne Yönetimi, Tasarım (Sahne Tasarımı), Kostüm, Tiyatro Teknolojisi, Tiyatro oyunları için Canlı Performans Video Tasarımı (bir nevi video-art da diyebiliriz) alt dalları oluşturulmuş.

İskoçya Royal Konservatuarı’nda ise (RCS: Royal Conservatoire of Scotland) drama programında oyunculuk bölümünün yanı sıra müzikal tiyatro bölümü kurulmuş. Büyük Britanya’daki sanat akademilerinin hemen hemen hepsinde de müzikal tiyatro bölümü mevcut, bizde ise böyle bir bölüm mevcut değil. Her ne kadar

konservatuarlarımızda opera bölümü bulunsa da müzikal tiyatro ile opera sanatı arasında nicel farklar söz konusudur bilindiği üzere... Opera sanatı, müzik ile tiyatronun birleştiği/kesiştği ve beste ile şiire dayanan ya da şiirleştirilmiş besteye dayanan bir bileşimdir. Müzikal tiyatro da ise söz konusu tüm formlar (müzik, hareket, dans, diyalog) birbirine eşit ve uzak mesafededir. Nitekim Galler'deki Royal Welsh Müzik ve Drama Okulu'nun (RWCMD: Royal Welsh College of Music and Drama) programlarına göz attığımızda bağımsız bir Müzikal Tiyatro bölümü ve Müzik bölümünde alt dal olarak kurulan Vokal ve Opera bölümünü/programını görmekteyiz. Oyunculuk bölümüne değinecek olursak yine aynı okulun (Royal Welsh College of Music and Drama) oyunculuk bölümünde master programının "Sahne, Ekran ve Radyo Oyunculuğu" (Stage, Screen & Radio) ismiyle kurulduğunu ve ders içeriklerinin de buna göre dizayn edildiğini görebilmekteyiz. Tabii örnekler çoğaltılabilir fakat uzatmaya gerek yok. Bugün birçok gelişmiş ülkede (İngiltere, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri ve Rusya) sinema ve tiyatro eğitimi iç içe yürütülmektedir. Sadece sinema ve tiyatro değil diğer sanat dallarının da ortak programlar yürüttüğü görülmektedir.

Ülkemizdeki yükseköğretim kurumlarında da sinema ve tiyatro eğitiminin birbirinden bu kadar uzak tutulmaması ve ayrıştırılmaması gerekmektedir. Nitekim sanat dallarının birbirinden beslendiğini düşünürsek birbiriyle yolu kesişen bir eğitimin, performansı yükseltmesi kaçınılmazdır. Farklı tekniklere sahip fakat birbirinden beslenen tüm disiplinler ortak çalışmalar yürüterek birbirini zenginleştirmeye devam etmelidir. Ancak böyle bir yol izlenirse yaşadığımız çağın gereksinimlerine cevap verebilmiş oluruz. Sinema sanatında ve tiyatro sanatında, estetik ve teknolojik bakımdan ilerleyebilmemizin yolu buradan geçmektedir. Bu yüzden bu alanlarda ki geçişkenliği ve ortak proje üretimlerini arttırmalıyız.

Bölümlerimizi incelediğimizde ve sektördeki eksiklikleri göz önünde tuttuğumuzda özellikle ilk aşamadaki ihtiyaçlarımız; sinemada oyunculuk, tiyatrodaki ise yönetmenlik sanat dallarının oluşturulması yönündedir. Belirttiğim diğer alt dallar da zaman içerisinde hem sinema hem de tiyatro alanlarında oluşturulursa daha nitelikli bir eğitimin adımlarını atabiliriz. Bunun yanı sıra yükseköğretim kurumlarımız yurt dışındaki yükseköğretim kurumlarıyla olan ilişkilerini ve ortak çalışmalarını arttırmalı ve güçlendirmelidir.

KAYNAKÇA

Bazin, Andre. (2011). Sinema Nedir?. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Brecht, Bertolt. (2011). Epik Tiyatro. (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Brine, Adrian. & York, Michael. (2002). Shakespeare Oyunculugu. (Çev. Ali H.Neyzi). İstanbul: İş Bankası.

Chekhov, Michael. (2014). Oyuncuya. (Çev. Burcu Halaçoğlu). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Dabaşı, Hamid. (2013). İran Sineması. (Çev. Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Grotowski, Jerzy. (2016). Yoksul Bir Tiyatroya Doğru. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hayes, Kevin J. (2009). Charlie Chaplin. (Çev. Hira Doğrul-Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Meyerhold, Vsevolod. (1997). Tiyatro-Devrim ve Meyerhold. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Meyerhold, Vsevolod. (2014). Tiyatro Üzerine. (Çev. Tuğçe Kanbur). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Morris, Eric. (2016). Fütursuz Oyunculuk. (Çev. İpek Bilgin). İstanbul: Alfa Yayınları.

Morris, Eric. (2016). Rol Yapmayın Lütfen. (Çev. İpek Bilgin). İstanbul: Alfa Yayınları.

Nutku, Özdemir. (2001). Dram Sanatı Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Özdemir. (2002). Oyunculuk Tarihi 1/2. Ankara: Dost Kitabevi.

Onaran, Âlim Şerif. (2012). Sinemaya Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özdoğru, Pelin. (2004). Minimalizm ve Sinema. İstanbul: Es Yayınları.

Özön, Nijat. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Parkan, Mutlu. (2015). Brecht Estetiği ve Sinema. İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Pudovkin, Vsevolod. (2004). Sinemada Oyuncu. (Çev. Oğuz Özüğül). İstanbul: Pencere Yayınları

Pudovkin, Vsevolod. (2014). Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Shakespeare, William. (2008). Hamlet. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: İş Bankası.

Stanislavski, Konstantin. (2015). Bir Aktör Hazırlanıyor. (Çev. Suat Taşer). İstanbul: Pegasus.



ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İzmir’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmir’de tamamladı. 2012 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünden mezun oldu. 2008-2016 yıllarında dokuz kısa film çekti. 2007 yılında İlya Yayınevi’nde çalıştı. 2002-2004 ve 2014-2015 yıllarında Bilimsel Tiyatro Atölyesi’nde, 2004-2006 yıllarında Balçova Gençlik Tiyatrosu ve Güzelyalı Kültür Merkezi’nde, 2012-2014 yıllarında Tevfik Gelenbe Tiyatrosu’nda oyuncu ve yönetmen olarak çalıştı.

