



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SİNEMASINDA OYUNCULUK

(Yüksek Lisans Tezi)

Canan CANKILIÇ

✓

Danışman : Doç. Dr. Seçil BÜKER

Ocak, 1988

İ Ç İ N D E K İ L E R

Sayfa

GİRİŞ	:	1
1. SİNEMA OYUNCULUĞU	:	6
1.1. Sinemada Oyunculuğun Ortaya Çıkışı	:	6
1.2. Türk Sinemasında Oyunculuğun Ortaya Çıkışı	:	14
1.3. Sinemada Yıldız Olgusu	:	19
1.3.1. Yıldız Olgusuna Kuramcıların Bakışı	:	26
1.4. Tiyatro Oyunculuğu ile Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım	:	30
1.4.1. Sinema Oyuncusu Nasıl Olmalıdır?	:	39
1.4.2. Oyuncu-Yönetmen İlişkisi	:	48
1.5. Oyuncu Türleri	:	55
2. TÜRK SİNEMASINDA OYUNCULUK	:	62
2.1. 1923-1950 Yılları Arasında Oyunculuk (Tiyatrocular ve Geçiş Döneminde Oyunculuk)	:	62
2.1.2. Dönemin Özellikleri	:	62
2.1.3. Oyuncu Kaynakları	:	65
2.2. 1950-1970 Yılları Arasında Oyunculuk (Sinemacılar Döneminde Oyunculuk)	:	69
2.2.1. Dönemin Özellikleri	:	69
2.2.2. Oyuncu Kaynaklar	:	73
2.3. 1970-1987 Yılları Arasında Oyunculuk (Genç Sinemacılar Döneminde Oyunculuk)	:	77
2.3.1. Dönemin Özellikleri	:	77

2.3.2. Oyuncu Kaynakları	: 86
2.4. Tiyatro Oyuncularının Sinemada Etkilerinin Yoğunlaşması	: 89
2.5. Türk Sinemasında Oyuncululuğa Kuramcılar Işığında Bakış	: 97
SONUÇ	: 104
EKLER	
1. MİNE FİLMİ ÜZERİNE KARAKTER ÇÖZÜMLEMESİ	: 108
2. TÜRKAN ŞORAY	: 113
KAYNAKÇA	: 127

- G İ R İ Ő -

Oyun oynama eylemi insanın varolduğu günden bugüne dek varlığını sürdüren bir olgudur. İkel toplumda iletişimi taklit yoluyla sağlayan insan için yaşadığı evre bir sahnedir. Oyunun "yıldız" oyuncusu ise büyücüdür. Daha sonraki yıllarda tiyatronun önem kazanması ile birlikte oyunculuk karşımıza bir sanat dalı olarak çıkar. Tiyatroda oyuncunun ayrı bir önemi vardır. Çünkü oyuncu, sahnede bir oyun kiŐisini bilgisi ve tekniği ile canlandıran ya da gösteren sanatçıdır. Bu olgu sinemada ayrımlıdır. Sinema oyuncusu sahnede izleyici önünde değil, alıcı önünde oynar. Alıcı önünde oynamanın ise ayrı bir tekniği vardır. Herşeyden önce sinema bir görüntü sanatıdır. Sinema oyuncusunun bunu bilmesi gerekir.

Bir fotoğraf görüntüsüyle başlayan 7.sanat dekor, makyaj, aydınlatma, çerçeveleme, kurgu ve oyuncusuyla bir dil oluŐturmuŐtur. Sinemada anlamı oluşturan öğelerden biri de oyuncudur. Çünkü yönetmen ile izleyici arasında iletişim ağını kuran kişidir oyuncu. İzleyici ister istemez perdede iletiyi aktarmaya çalışan oyuncuda dikkatini yođunlaŐtırır. Eğer oyuncu baŐarısız sa ileti yerine ulaŐamaz ve film istenilen etkiyi bırakamaz. Bu gerçeğin ayırımına varan kişiler sinema oyunculuğunun önemli bir sanat olduğunu kavramaya başlamışlardır. Ancak sinemanın pek çok türü olmasından dolayı oyuncunun en alt düzeye indirgendiği filmler de bulunmaktadır. Bu tür filmler konumuzun dışında olduğu için çalışmanın dışında bırakılmıŐtır.

1895 yılında Lumiere Kardeşler'in gerçekleştirdikleri film gösterisi ile sinema insan yaşamında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Ancak bu filmlerde oyuncu yer almamıştır. 1900'lü yıllara gelindiğinde öykülü filmlerin çekilmeye başlaması ile birlikte insan ögesi de beyazperdede yerini alır. Çünkü oyuncu bazı film türlerinin dışında, öykü içinde yer alan insanları canlandıran kişidir. Bundan dolayı oyuncu görüntünün en canlı ögesidir. Canlandırdığı kişiliğe, doğal çevresi içinde, hareketleriyle, usuyla ulaşarak gerçekliği yakalamaya çalışır oyuncu. Ancak sinemanın ilk yıllarında oyunculuk abartılmış tavır ve mimiklerle sınırlı kalmıştır. Bunda tiyatronun büyük etkisi vardır. O dönemin oyuncularını önce tiyatrodaki yetişmişler daha sonra sinemaya geçmişlerdir. Böylece tiyatrodaki varolan oyunculuk anlayışı sinema oyunculuğunu uzun yıllar etkilemiştir.

1920'lerin yıldızları beyazperdede gerçek yaşamdaki kişileri abartarak sergilemişlerdir. İlk filmler sesle desteklenmediğinden dolayı bu oyuncular tüm duyguları hareket ile vermeye çalışmışlardır. Ancak sesin sinemaya girdiği yıllarda da bu olgu devam etmiştir. Çünkü bu oyuncular sese uyum sağlayamamışlar ve sesli filmlere karşı çıkmışlardır. Sessiz dönemin ünlü yıldızları sesi yadsımışlar ve pek çoğu eski başarılarını devam ettirememişlerdir.

1940'ların başlarında ise sinema oyunculuğuna yepyeni bir yaklaşım gelir. Artık sinema, tiyatronun etkisinden kur-

tulmaya başlamıştır. Böylece yalnızca sinemada varolabilen kişilikler ortaya çıkmıştır. Ancak bu oyuncular da izleyici ile özdeşleşme yoluna gitmişlerdir. Her rolü aynı biçimde oynayarak oyunculuğun tekrar kısır bir döngü içerisine girmesine neden olmuşlardır. İzleyicileri oynadıkları kişilik ile değil de, kendi kişilikleri ile etkileme yoluna gitmişlerdir.

1950'li yıllara gelindiğinde yüz ifadeleri, mimikler ve fiziksel hareketler azaltılmıştır. Böylece sinema oyunculuğunun ayrı bir sanat biçimi olarak gelişmesi yolunda ilk adımlar atılmıştır. Sinema sanatı geliştikçe oyunculuk sanatı da gelişmiştir. Çağdaş yönetmenler oyunculuğun önemini kavramışlar ve insanın en karmaşık duygularını ortaya çıkarmak için oyuncularla birlikte sıkı bir çalışma içerisine girmişlerdir. Çağdaş sinemada oyunculuk önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü yönetmenin sinema dili ne denli yetkin olursa olsun kötü bir oyuncu olayı bambaşka yerlere götürebilir. Kimi kez film ne denli iyi olursa olsun kalabalıkları sinemaya oyuncu çeker.

Türk sinemasına baktığımızda ise oyunculuk sanatının uzun bir süre tiyatrocuların tekelinde kaldığını görürüz. Bu oyuncuların pek çoğu ^{tiyatrocular} sinema oyunculuğunun ayrı bir tekniğe dayalı olduğunu bilmedikleri için başarılı olamamışlardır. Bu oyuncular tiyatronun bütün öğelerini sinemaya taşıyarak izleyicileri etkilemeye çalışmışlardır. Tiyatro oyuncularının tekelinde sonucunda tiyatro dışı oyuncuların sinemaya adım atmaları gecikmiştir. Ancak 1950'li yıllarda sinema dergilerinin

ve gazetelerin açtıkları yarışmalar sonucunda yeni yüzler sinemada görülmeye başlanmıştır. Bu oyuncular da sürekli aynı tipleri perdede yansıtarak Türk sinemasında oyunculuğun gelişimine bir katkı getirememişlerdir.

Türk sinemasında oyunculuğun önemi 1980'li yıllarda anlaşılmaya başlamış ve bu yolda adımlar atılmıştır. Artık Türk sinemasının genç oyuncularının pek çoğu nasıl oynayacaklarını düşünmeye başlamışlardır. Aynı biçimde izleyicilerin çoğunluğu oyuncuların gerçekçi olması gereğini kavramış ve seçimini bu yönde yapmaya başlamışlardır.

Ancak halâ Türk sinemasının en önemli sorunlarından biri oyunculuktur. Oyuncuların belli bir eğitimden geçmemeleri, yalnızca deneyerek bir yerlere gelmeye çalışmaları, sürekli aynı kişiliklerle izleyicinin karşısına çıkmaları Türk sineması için büyük bir sorun oluşturmaktadır. Yaptığımız çalışma bu sorunların hiç değilse bir kısmını açıklığa kavuşturmak amacıyla gütmektedir. Ayrıca oyuncuların Türk sinemasına neler kattıkları, sinema içinde nasıl var oldukları ve sinemaya hangi kaynaklardan girdikleri araştırılmaya çalışılmıştır. Özellikle bu konuya pek çok sinema kitabında yer verilmesine karşın, salt Türk sinemasında oyunculuk üzerine bir çalışmanın yapılmamış olması bizi böyle bir çalışma yapmaya iten nedenlerin başında gelmektedir. Bunun için önce kuramcılarının sinema oyunculuğu üzerine düşünceleri verilmiştir. İlk bölümde kuramcılarının ışığı altında sinemada oyunculuğun gelişimi, "yıldız"

olgusu, tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasında ki ayrımlar, oyuncu türleri ve oyuncuların başarılarını etkileyen diğer öğeler sunulmuştur. İkinci bölüm ise Türk sinemasına ayrılmış ve dönemler içerisinde oyunculuğun gelişimi araştırılmaya çalışılmıştır. Özellikle dönemlerinin popüler oyuncularına çalışmanın içinde yer verilmiştir. Ancak bu konu üzerine yazılan kaynakların sınırlı olmasından dolayı tüm sorunlara ve oyunculara yer verilememiştir. Özellikle 1923'den 1970 yılına dek geçen süre içerisinde çekilen filmlerin pek çoğuna ulaşılamadığından dolayı bu filmlerde varolan oyuncular üzerine özgün çalışma yapılamamıştır. Bu yüzden o yıllarda çıkan dergi ve gazetelerden yararlanma yoluna gidilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise 27 yıl gibi bir süre içerisinde sinemada varolan Türkan Şoray üzerine bir inceleme yapılmıştır. Türkan Şoray "Sinemacılar Dönemi"nden başlayarak günümüze dek sinemada yerini koruyabilmiş bir sanatçıdır. Kendisinin de belirttiği gibi "deneye" "deneye" bugünkü konuma gelebilmiş ve "Genç Sinemacılar Dönemi"nde de kendini yenileyerek oyunculuğunu sürdürmektedir. Bu bölümün hazırlanması için 8-Eylül-1987 tarihinde İstanbul'da Türkân Şoray ile bir söyleşi yapılmıştır.

Çalışma Türk sinemasında oyunculuk konusunu araştırma ilkesinden yola çıkmıştır. Kuşkusuz bundan sonra bu konuda yapılacak çalışmalar daha yetkin olacaktır. Umarız bu çalışma daha iyi çalışmalara ışık tutar.

1. SİNEMA OYUNCULUĞU

1.1. Sinemada Oyunculuğun Ortaya Çıkışı

Lumiere'in La Sortie Des Usines Lumiere (Lumiere Fabrikalarından Çıkış , 1895) yapıtı ile birlikte hareketli görüntü insanoğlunun yaşamında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Lumiere sinemanın doğayı olduğu gibi canlandırması gereğine inanır. Bundan dolayı filmlerinde oyuncu, dekor, sahne düzeni gibi öğelere rastlamak olanaklı değildir. Lumiere alıcılığı bir noktaya yerleştirerek gördüğü ilginç yerleri ve olayları çekmekten öteye gidememiştir. İlk haber ve gezi filmlerini gerçekleştirmiştir. Sinemanın bu dar çerçevenin dışına çıkması gerektiğine inananların başında Melies gelmektedir (Özön, 1985:157).

Melies sinemanın insan yaşamındaki önemini-ilk yıllarda eğlence aracı olarak bakmasına karşın-kavriyerek Une Parti De Cartes (Bir İskambil Partisi, 1896) ve Savetage En Riviere (İrmakta Kurtuluş, 1896) adlı, filmleri ile sinemaya adım atmıştır. Tiyatro kökenli olmasından dolayı, tiyatro deneyimlerinden yararlanarak oyunculara ve sahne düzenine önem veren filmler çevirmeye başlamıştır. Melies'in anlatı filmleri çekmesinin nedenlerinin başında sinemayı bir eğlence aracı haline getirme kaygısı yatmaktadır (Özön, 1985:158).

Böylece sinema daha başlangıcında birbirinden ayrı iki yöne kaymıştır. Birinci yön; Lumiere'in dış dünyayı olduğu

gibi filme aktaran belge film anlayışıdır. İkinci yön ise Melies ile başlayan anlatı filmleridir.

Bazin'e göre bir yanda görüntüye inanan yönetmenler (Ayzenştayn, Pudovkin, Kuleşoy, Gance...) diğer yanda ise gerçeğe inanan yönetmenler (Stroheim, Dreyer, Flaherty, Renoir, Welles...) vardır. Görüntüye inanan yönetmenler gerçeği ele alıp onu çözümlenmeye çalışmaktadırlar. Onlar gerçeği kendilerine göre değerlendirip, kurgu aracılığıyla yeniden düzenlerler ve izleyiciye sunarlar. Bu filmlerin anlamı, tek tek gerçeğin öğelerinin taşıdığı anlamda değil, öğelerin düzenlenişindedir. Gerçeğe inananlarda ise kurgu yalnızca gereksiz öğeleri ayıklamakta kullanılır. Bu yönetmenler gerçeği bozmazlar ve gerçeğe hiç bir şey katmazlar. Bazin bu çeşit gerçekliğin izleyiciye alabildiğine yorum olanağını sağladığını belirtir. Gerçeği bütün zenginliğiyle yansıtmak için alan derinliğine, uzun çekimlere ve olayların zamandaşlığına önem verilir (Bazin 1966:12-13).

Gerçeğe inanan yönetmenler arasında yer alan Flaherty Nanook of the North (Kuzeyli Nanook, 1920) adlı filminde oyuncu yerine gerçek kişileri, öykü yerine ise gerçek yaşamı sinemaya aktarmıştır. Bu anlayış daha ileri gittiğinde belgesel filme dönüşmektedir.

Belge film anlayışı içinde profesyonel oyuncuya gereksinim yoktur. Çünkü Herman'a göre belgesel sinemanın amacı

"... gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilere" dayanmaktadır (Aktaran Adalı, 1986:14). Belgesel sinema herhangi bir insanın sorununu, gerçek kişilerle anlatır. Onlar için film çekiminde setin, kostümün ve profesyonel oyuncuların olması önemli değildir. Önemli olan gerçeği yaratıcı bir biçimde yakalamak ve sinema sanatı içerisinde sunmaktır. "Sokaktaki adama gerçek konum içinde gerçek yaşamı oynatmak" (Adalı, 1986:15) belgeselci anlayışta gerçeği yakalamanın yoludur. Kısaca belgesel film şöyle tanımlanabilir.

"Gerçeği bir öykünün yörüngesinde değil, gerçekliğin kendi dramatik gerilimi içinde aktararak seyircinin gerçek dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlamaya çalışan belgesel sinemanın en önemli niteliği, seyirciden kendini özdeşleştirmek yerine, bunları tartıp yorumlamasını beklemesidir" (Adalı, 1986:8).

Belgeselci anlayışta çoğu kez oyuncuya gereksinim duyulmamasına karşın bazen yukarıda da belirtildiği gibi ya doğal kişiler kullanılır ya da yıldız oyuncular belgesel için bir "konu" olabilirler. Ama belgeselin oyuncusu olamazlar.

İkinci yön ise Melies ile başlayan anlatı filmleridir. Öykülü sinema diye de adlandırılır. Oyuncunun sinemaya adım atması açısından anlatı sineması önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü anlatı sineması oyuncuyu gerektirmektedir. Anlatı filmleri ile birlikte tiyatro oyuncuları yavaş yavaş sinemaya geçmeye başlamışlardır. Böylece Melies sinemayı gitgide tiyatroyun dar çerçevesi içine sokmuştur ve yerinden hiç oynamayan

alıcısı ile izleyicileri tiyatro havası içinde etkilemeye çalışmıştır (Özön, 1964:12). Tiyatro oyuncularının kullanılmasının nedenlerinden biri sinemanın yeni yaygınlaşmaya başlamasından dolayı yalnız sinema için oyuncu yetiştirecek okulların kurulmamış olmasıdır.

Daha sonraki yıllarda sinema oyunculuğunun, kendine özgü nitelikleri bulunduğunu ilk olarak Amerikalılar anlamışlardır. Filmin mercek önünde geçen olayları saptamak olmadığı ve kendine özgü yöntemlerle perdeye aktarılabilceğinin ayrımına varılmıştır. (Özön, 1985:183). Ayrıca Kuleşhov'da oyuncunun daha gerçekçi olmasından yola çıkarak eğitilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu düşünceler ışığında Sovyetler Birliği'nde de sinematografik eğitim okulu kurulmuştur. Bu okul fiziksel yapıların kontrolünü ve verilen bir görevi yerine getirmek amacını gütmektedir (1974:63).

Anlatı filmlerinin gittikçe geniş bir kitleyi çekmeye başlaması ile birlikte yapımcılar zamanın ünlü sanatçılarını alıcı önüne çıkarmaya başlamışlardır. İlk olarak "Comedie-Francaise"nin en önemli oyuncularından yere alan Sarah Bernhardt, Charles Le Bargy, Mounetsully, Albert Lambert gibi tiyatro oyuncuları 1908 yılında "Sanat Filmi" olarak adlandırılan çalışmaların başlaması ile birlikte alıcı önüne geçmişlerdir. "Sanat Filmi" anlayışının başka ülkeleri de sarması ile ünlü yönetmenler çağdaş dramları Asta Nielsen, Betty Nansen, Psilander gibi oyunculara oynatmaya başlamışlardır. Ancak sinemanın kendine özgü niteliklerini bilmeyen bu oyun-

cular, beyazperde de mimikleri ve makyajlarıyla gülünç olmaktan öteye gidememişlerdir (Özön, 1985:162-163). Ayrıca bu filmlerin tümünde alıcı hareketsizdir ve oyuncuların sahneye giriş-çıkışlarını görüntülemekten öteye gidemez.

Bunun üzerine belirli bir kahramanın ayrı ayrı serüvenlerinden oluşan "bölüklü filmler" türünün ortaya çıkması ile birlikte, doğal sahneler arasında tanınmamış oyuncular kullanılmaya başlanır. Bu oyuncuların oyunlarının daha gerçekçi olduğu gözlemlenmiştir. Bölüklü filmlerin ardından güldürü filmlerinin ortaya çıkması üzerine sinema, tiyatro oyuncularından kurtulmaya başlar. Böylece yalnızca sinemada varolabilen "tip"ler ortaya çıkmıştır. Bu "tip"ler sinemaya daha uygun bir oyun biçimini geliştirmişlerdir. Bu tiplerin en önemlisi Max Linder'dir. Linder, Chaplin'in öncüsü olmuş ve havacı, kayakçı, patenci, boksör, sinemacı...olarak yüzlerce serüven filmi çevirerek, rahatına düşkün bir burjuva tipini ustalıkla canlandırmıştır (Özön, 1985:163-164).

Hollywood'un kurulması ile birlikte (1908) yepyeni oyuncular dünya sinemasında boy göstermeye başlamışlardır. Özellikle kovboy filmleri yeni oyuncuların sinemaya adım atışlarını kolaylaştırmıştır. Rio Jim (1908-1912) dizisi ile kovboy filmlerinin en büyük oyuncusu William S.Hart sinemaseverlere sunulmuştur. Amerikan sineması, dünya sinema pazarına egemen olmaya başlayınca, yeni yönetmenlerin aracılığı ile yeni oyuncular üretilmeye başlanmıştır(Özön, 1985-165).

Sesin sinemaya girişinden önce oyunculuk tüm gelişmelere karşın abartılmış tavır ve mimiklerle sınırlı kalmıştır. 1920'lerin yıldızları (Chaplin, Fairbanks, Pickford, Hart ve Valentino) sahnede gerçek yaşamdaki kişileri abartarak oynamışlardır. İlk filmler sesle desteklenmediği için sinema oyunculuğu geleneği yalnızca çok temel duyguların iletildiği pandomim ile sınırlı kalmıştır. Sesin bulunuşu sinema oyunculuğuna yeni bir boyut kazandırmıştır. Ancak ilk sesli filmler, (1928-1935) sinema oyuncularının pek çoğunun bu sanatı tiyatrodan öğrenmelerinden dolayı abartılı tavırlardan kurtulamamışlardır. Tiyatronun etkisi alıcı tarafından görüntülenenenlerin sorunlarına özgün ve ayrı bir yaklaşımın gelişmesini uzun süre geciktirmiştir (Bobker, 1974:155). Ancak daha sonraki yıllarda sessiz sinema çağının bir çok ünlü oyuncusu, sesleri ve oyunları sinemaya uygun olmadığı için sinemadan çekilmek zorunda kalmışlardır. Özellikle güldürü sanatçılarının pek çoğu silinmiştir. Çünkü bu dönemde yönetmenler alıcı ve mikrofonu oyunculara yaklaştırdığında sesler azaltılmış ve diyaloglar görünmeyen bir izleyici topluluğuna değil de karşılıklı konuşmaya dönüşerek gerçeklik kazanmıştır.

Öte yandan sesli sinema kendi sesiyle oynayan oyuncuların sinemaya girişini hızlandırmıştır. Örneğin; Singin'in the Rain (Yağmurda Şarkı, 1952) filminde olduğu gibi artık Gene Kelly gibi gerçekten şarkı söyleyen ve dans eden oyunculara gereksinim duyulmaktadır. Bu film sesin sinemaya girişiyile ortaya çıkan sorunları gündeme getirir.

Filmin başında sunucu sessiz dönemin ünlü yıldızları ile izleyicileri tanıştırır. Ünlü yıldız Don Luckwood'dan (Gene Kelly) yaşam öyküsünü anlatmasını ister. Donne ünlü yıldız Lina Lamont'un kendisine çok yardım ettiğini belirtir. Oysa Donne'in sinemadaki ilk yıllarına dönüldüğünde Lina'nın Donne'i küçümsediği görülür. Çünkü Donne ünsüzdür. Yapımcıların Donne'e önem verdiklerini görünce Lina'nın tutumu değişir. Donne öyküsünü bitirir ve yıldızlarla birlikte izleyiciler sinema salonuna girerler. İzleyicilerle birlikte film izlenmeye başlanır. Donne aslında Lina'yı sevmez. Ama ünlü olmak için buna katlanır. Bir gün hayranlarından kaçarken güzel bir kızın otomobiline binmek zorunda kalır. Güzel kız Kathy Selden'dir (Debbie Reynolds). Kathy ile sinema üzerine konuşurlar ve Kathy sinemadaki oyunculuk anlayışını eleştirir. Jazz Singer(1927)'in başarısı ile sessiz dönem kapanmıştır. Böylece Lina gibi sessiz dönemin pek çok oyuncusu konuşma dersleri almaya başlarlar. Ancak başarılı olamazlar. Pek çok komik olaya yol açarlar. Dans Eden Şövalye filminde Kathy perde arkasından Lina'nın yerine konuşur. Film bittiğinde izleyiciler Lina'nın sahneye gelmesini ve şarkı söylemesini isterler. Lina "Singin'in the Rain" adlı şarkıyı söyler. Yapımcı perdeyi kaldırdığında izleyiciler Kathy'i görürler ve gerçek anlaşılır. Böylece Lina beyazperdeden çekilmek zorunda kalan, konuşamadığı için mimikleriyle oynayan pek çok ünlü yıldızı simgeler. Gelecek kendiliğinden varolan yetenek ve beceriye sahip Donne ve Kathy gibi yıldızlarıdır (Büker, 1987:33-36).

Ayrıca sesli sinemanın ortaya çıkışı ile birlikte iyi-kötü ayrımı daha belirginleşmiştir.

"Sesli sinemanın depresyon dönemi (1929) ile başlaması sonucunda, sinema oyunculuğu karmaşık bir görünüme büründü. İyi-kötü kişilik yapıları ortaya çıktı." (Jowett, Linton, 1984: 77).

Böylece 1940'ların başlarında sinema oyunculuğu sanatında ki temel gelişim "perde" kişiliklerinin ortaya çıkışıdır. Paul Muni, Sepencer Tracy, Bette Davis ve Clark Gable gibi oyuncular çok ender olarak kişisel tavır ve mimiklerini değiştirmişlerdir. Bu tavırlar (Gable'in gülüşü, Tracy'nin alnını ön plana çıkartan kafası, Davis'in elleri) izleyicilerin onlardan hoşlanmasına ve oynadıkları rol ne olursa olsun kişiliklerinin simgesi olmasına neden olmuştur. Örneğin; The Story of Louis Pasteur (Louis Pasteur'un Öyküsü, 1936) ve The Life of Emile Zola (Emile Zola'nın Yaşamı, 1937) adlı filmlerde Paul Muni her iki karakterde tümüyle birbirine benzemesine karşın aynı biçimde oynamıştır (Bobker, 1974:156).

1950'ler de İngiliz tiyatrolarından bir grup başarılı oyuncu (Laurence Olivier, Ralph Richardson Alec Guinness, James Mason) kendi sanatlarını sinemaya uygulamaya başlamışlardır. Böylece yüz ifadeleri ve fiziksel hareketler azaltılarak sinema oyunculuğunun ayrı bir sanat biçimi olarak gelişmesinin ilk adımları atılmıştır. Aynı dönemlerde Fransız ve İtalyan film yönetmenleri daha büyük bir gerçeklik elde edebilmek için yüksek düzeyde inandırıcılığa sahip oyuncular aramışlardır. Bunun içinde genellikle amatörleri seçmişlerdir. Amerika dışında her ülkede sahne kişiliklerinin sonu gelmiştir. (Bobker, 1974: 156-157).

Bu dönemden sonraki yıllarda sinema insan yaşamında büyük bir yer tutmaya başlamıştır. Bundan dolayı yapımcılar sürekli oyuncu üreterek, her olaya göre yeni bir tip yaratmışlardır. Örneğin; Savaş yıllarında ve hemen sonrasında Amerika, savaşçı erkek imajını yansıtan John Wayne'i sunmuştur. Bu gerçek günümüze dek sürmüştür.

1.2. Türk Sinemasında Oyuncululuğun Ortaya Çıkışı:

Türkiye'de ikinci Meşrutiyet'in ilanına dek (1908), sinema gösterileri, tiyatroların ve gazinoların bir eğlence aracı olarak kalmıştır. Bu dönemde yabancı alıcı yönetmenleri ülkenin çeşitli görünümünü yansıtan gezi ve haber filmleri çekmişlerdir. Bundan sonra sinema sayısı birdenbire çoğalmıştır. 1910'da Fuat Uzkınay ve Şakir Seden, İstanbul Sultanisin deki ilk film gösterileriyle sinemayı okula sokmuşlardır. Ancak gerçek anlamda ilk Türk filmi 1914 yılında çekilmiştir. Fuat Uzkınay'ın gerçekleştirdiği bu film Ayastefanos anıtının yıkılışını görüntüleyen belge filmidir (Özön, 1985:336).

İlk çevrilen öykülü film, Moliere'in "Le Mariage Force (Zor Nikah, 1917) adlı oyununun kötü bir uyarlamasıdır. Arşak Benliyan ve Kumpanyası oyuncularını, Ahmet Fehim, Behzat Haki (Butak), İ.Galip (Arcan) ve Kemal Emin (Bora) ile çevrilmeye

başlanan bu film Çanakkale Savaşı dolayısıyla yarım kalmıştır. Filmin yönetmenliğini 1918 yılında Fuat Uzkınay üstlenmiş ve filmi bitirebilmiştir. Böylece Türkiye'de çevrilen ilk öykülü film, tiyatro oyuncularıyla, tiyatroya ait bir konunun , tiyatrocucu bir tutumla gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Bu bir gelenek olmuş ve 1930'ların sonlarına dek aynı yöntem teknik açıdan biraz daha geliştirilmiş olarak süregelmiştir (Onaran, 1981: 23). 1917 yılında Sedat Simavi'nin çektiği Pençe ve Casus adlı yapımlar da tiyatro oyuncularının sinemaya girişini hızlandırmıştır. Böylece "Dar-ül bedayi" oyuncularını beyazperdede rol almaya başlamışlardır, Bu filmlerin anlatımları anlaşılır olmasına karşın oyun, makyaj ve dekor gibi öğeler tiyatronun dışına çıkamamıştır (Özön, 1985: 341).

1921 yılına gelindiğinde ise Şadi Karagözoğlu'nun Bican Efendi Vekilharç adlı filmi çekmesi ile birlikte güldürü öğesi sinemamıza girmiştir. Karagözoğlu bu tipi ustalıkla canlandırarak ilk "tip"leme olayının örneğini vermiştir. Bu filmlerin başarısı üzerine iki film daha çekilmiştir.

1922 yılında İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi ile birlikte Muhsin Ertuğrul sinemaya adım atmıştır. Böylece tiyatrocucu oyuncularının tekeli kurulmuş, göçmen Beyaz Rus oyuncularından ve azınlıklardan yararlanma yoluna gidilmiştir. Vasfi Rıza Zobu, Refik Kemal Arduman, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan gibi isimler bu oyuncuların arasında yer almaktadır (Özön, 1968: 55).

Bu ilk yapım döneminde pek çok yanlış adım atılmıştır. Yabancı ülkelerdeki sinemanın gelişimi gözönüne alınmamış ve sinemamız uzun yıllar yurt dışına açılmamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin oyuncu kadroları olduğu gibi tiyatrodan alınmıştır. Bunun nedenlerinden biri tiyatrodan gelen yönetmenlerin, tiyatro oyuncularıyla sıkıntısız çalışmalarıdır. Bu yönetmenler, tiyatrodan gelen oyuncuların sinemaya kolay uyum sağladıklarını söylemektedir (Onaran, 1981: 53). Tiyatro oyuncularının bu denli kullanılmasının diğer nedeni ise Türk sinemasının uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'un etkisi altında kalmış olmasıdır. Ertuğrul'un oyun anlayışı Alman okulunun etkisi altındadır. Sinemada ise özellikle Emil Jannigs ile Werner Krauss'ın oyununu örnek almıştır. Yaptığı tek iş tiyatro mevsimi kapandığında, "Şehir Tiyatrosu" oyuncularını alıcının karşısına geçirmek olmuştur. Bundan dolayı, sinemamız onyediyıl, sinemaya çok aykırı düşen yönetmenlik ve oyunculuk anlayışıyla yine sinemaya çok aykırı düşen tiyatro yapıtları uyarlamasıyla ustadan çırağa geçtiğinden, bugün bile izleri görülen "Dar-ül-bedayi Okulu" nun etkisi altında kalmıştır (Özön, 1985: 349).

"Şehir Tiyatrosu" oyuncularının sinemayı ciddiye almamaları, izleyiciyi kolay etkilemek amacıyla oyunlarını kat kat ağıdalandırmaları ve alıcı önünde oynamanın ayrı bir tekniğe dayandığını bilmemeleri sonucunda yapımcılar yeni oyuncular bulmaları gerektiğini kavramışlardır.

1935 yılında Cahide Sonku'nun sinemaya girişi ile birlikte yeni bir tipleme olayının başladığı söylenebilir. Cahide Sonku tiyatro oyuncusu olmasına karşın sinemaya uyum sağlayabilen oyuncularından biridir. Cahide Sonku, Bataklı Damın Kızı Aysel (1935), Şehvet Kurbanı (1940) gibi filmlerde sevecen, fedakar kadın imajını yaratmıştır.

Ayrıca Bataklı Damın Kızı Aysel'de o dönem "Şehir Tiyatrosu" nun kalburüstü sanatçılarının yanısıra, çekimin yapıldığı Bursa Çataköy ve Yaylacık Köylüleri de rol almışlardır. Böylece oyuncu olmayan kişiler ilk kez sinemamızda kullanılmıştır.

1940 yılından sonra, "Geçiş Dönemi"nin başlaması ile birlikte tiyatro dışı, Oya Sensey, Orhan Arıburnu, Ayhan Aydan, Sezer Sezin, Memduh Ün gibi oyuncuların beyazperdeye girmesiyle yeni tipler yaratılmıştır. Bu çok kısa sürmüş ve 1950'li yıllara dek sinemamız tekrar tiyatrocuların eline geçmiştir. 1950'den sonra tiyatro oyuncularının beyazperdeden çekildiği gözlemlenmektedir.

1950 yılında Lütfü Akad ile başlayan "Sinemacılar Dönemi"nde günlük olaylardan yararlanma, günlük tipler ve oyunda "tipleme" ye önem verilmeye başlanmıştır (Özön, 1968: 106). Tiyatrodışından ve role en yatkın kimseler arasından seçilen oyuncular bu işi tiyatro oyuncularından başkalarının daha iyi yapabileceğini kanıtlamıştır.

Bunu izleyen yıllarda oyuncu sayısı hızla artmaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda Fatma Girik, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Erol Taş, Necdet Tosun, Orhan Günşiray, Ekrem Bora gibi oyuncularla birlikte pek çok oyuncunun sinemaya adım attığı görülmektedir. Bu oyuncular yılda yaklaşık yirmi filmde oynamışlardır. Olayların yalnızca başrol oyuncusu üzerine kurulmaya başlaması ile birlikte oyunculuk anlayışı bu kez başka bir çıkmaza girmiştir.

1970'ten günümüze dek uzanan dönemi niteleyen belli başlı beş olay vardır. Bunlar, Lütfü Akad'ın bir suskunluk döneminden sonraki atılımı, Lütfü Akad ve Atıf Yılmaz dışında, "Sinemacılar Dönemi" kuşağının giderek "yaşlanması" ve "eskimesi", buna karşın Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı ve ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirmesidir (Özön, 1985: 377). Ancak bu dönemde de oyuncuya göre film yapımı devam etmiştir. Örneğin; Halit Refiğ, "Erler Film" yapımevinin yıldızı Gülşen Bubikoğlu'na göre biçilmiş filmler çevirmiştir.

1980'ler de Türk sinemasının yabancı ülkelerde tanıtılma çabaları ve çeşitli film festivallerine katılmaları sonucunda konulara ve oyunculara yaklaşımda bir değişim olmuştur. Böylece konular daha gerçekçi bir tutum içinde alınmaya başlanmıştır. İnsanı doğal çevresiyle birlikte ele alıp incelemede bu dönemde gündeme gelmiştir. Bu yaklaşım sonucunda sinema oyuncuları daha gerçekçi olma yoluna gitmişlerdir. İzleyicinin değişime uğraması da oyuncuları etkilemiştir.

Dünya ve Türk sinemasında ki tüm bu gelişmeler içinde oyuncu sinemanın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu iş o kadar ileriye götürülmüştür ki izleyici oyuncunun etkisi altında kalmaya başlamıştır. Bu etkinin en güzel örneği gişe rekorları: kıran Kemal Sunal filmleridir. Çünkü Sunal halkın içinden gelen, onların isteklerini dile getiren, sorunlarını yansıtan rollere çıkmaktadır. "İzleyici çoğu kez Kemal Sunal'ın kişiliğinde biraz da kendini bulduğu için onu tutmuş, benimsemiş, niteliksizde olsa filmlerine koşmuştur" (Dorsay, 1987: 3).

Artık izleyicilerin pek çoğu sinemaya gitmeye karar verdiğinde ilk olarak oyuncuya bakmaktadırlar. Filmin veya yönetmenin adını sormaktan çok "kim oynuyor?" sorusu ile karşılaşmaktadır. Bu sorunun sorulması çok doğaldır. "Çünkü oyunculuk sanatı gözle görülebilir, elle tutulabilir bir olgudur" (Boggs, 1978: 144). Bu anlayış sinemada yıldız olgusunun habercisidir.

1.3. Sinemada Yıldız Olgusu

Sinema yıldızı olmak Holywood günlerinden bu güne dek toplumda belirli bir statüye sahip olmak ile eşanlamlıdır. İzleyicilerin pek çoğu için yıldızların özel yaşantıları çok önemlidir. Buna karşın "yıldız" olgusunun sosyolojik boyutu

ile ilgilenenlerin sayısı oldukça azdır. Bu konu üzerine yapılan araştırmalardan biri Blumer (1933) ve Mayer (1948)'in yaptığı çalışmalardır. Bu araştırmalar bir sinema yıldızı ile kendini özdeşleştirmenin hangi boyutlara ulaşabileceğini göstermiştir. İnsanların çoğu kendi cinsiyetindeki yıldızları yeğlemektedirler. Yapılan araştırmalar erkeklerde bu oranın çok daha yüksek olduğunu göstermektedir. Erkeklerin % 76'sı erkek yıldızları beğendiklerini vurgularken, bu oran kadınlarda % 54'e kadar düşmektedir. Bunun nedeni kendilerine sorulduğunda alınan yanıtlar ise aşağıdaki tabloda sınırlandırılmıştır.

1. Kendisiyle özdeşleşme bilinci	35
2. Duygusal özdeşleşme	27
3. Kendi cinsinin daha iyi davranış yetenekleri	22
4. Özdeşleşme idolleştirme	10
5. Modaya yknme	4

Yapılan bu araştırmanın sonucu yıldızlık olgusunun temel ögesinin o yıldızla özdeşleşme olduğunu kanıtlamaktadır (Aktaran Jowett-Linton, 1984: 76).

İnsanları bu denli etkileyen "yıldız" kavramı nasıl ortaya çıkmıştır. Yıldızlık olgusu kitlelerin belirli dönemlerdeki gereksinimlerini karşılamak amacıyla doğmuştur (Jowett-Linton, 1984: 77). Yıldız olgusu sinemaya giden pek çok kişinin sinema sanatından veya büyük senaryolardan etkilenerek

değilde, yalnızca oyunculara önem vermesi gerçeğinin bir parçasıdır. Çünkü izleyiciler öyküden, alıcı hareketlerinden, etkileyici arka planlardan, cihazların teknik üstünlüklerinden dolayı eğlenerek, korkarak filmin içine çekilmektedirler. Ancak perdedekiler canlı yaratıklardır, insanlardır ve özellikle ilginin odağını oluşturan yüzlerdir. Bu yüzden izleyici en çok filmin insan öğeleri ile ilgilenir (Boggs, 1978 : 144). Böylece oyuncuların pek çoğu özellikle karakter ve yorumcu oyuncular sömürülmüşlerdir. Morin; "Yıldız sistemi, (Star-system) kapitalizmin geniş ölçekli bir kurumudur. Bir yıldız tümüyle pazarlanabilir bir şeydir" (Aktaran Jowett-Linton, 1984: 79) diyerek düşüncelerini dile getirmektedir.

Sinemanın ilkyıllarında (1915-1931) sinema oyuncularının "yıldız"lık düzeyine erişenleri "insanüstü" yaratıklar, "masalsı" "erişilmez", "dokunulmaz", "gerçekdışı" yanları olan kişiler olarak görülmüşlerdir. Rudolph Valentino, Greta Garbo gibi oyuncular bunların arasındadır. Bunu izleyen yıllarda sinema oyuncuları kalıplaşmaya başlamışlardır. Masum kız Lilian Gish veya vamp Kadın Theda Bara gibi.

1950'li yıllara gelindiğinde yıldızlar yavaş yavaş erişilmez olmaktan sıyrılmaya başlamışlar ve "etten-kemikten" insanlar oldukları anlaşılmıştır. Bunun bir nedeni de bu yıllarda Amerika ve Avrupa'da gençlik kültürünün egemen olmasıdır. Bu dönemde kadın yıldızlar, daha önce hiç olmadığı ölçüde ticaret aracı olmuşlardır. (Marliyn Monroe, Elizabeth Taylor

gibi) 1970'lerden sonra kısıtlayıcı stüdyo sisteminin yıkılması ve uzun dönemli anlaşmaların ortadan kalkması "iradesi güçlü" bir kişiliği ortaya çıkarmıştır. (Steve Mc Queen, Paul Newman, Marlon Brando, Dustin Hoffman) Bu oyuncular kendilerinden öncekilere göre daha esnek ve daha geniş yelpaze içerisinde filmler yapmaktadırlar. Yıldız olgusunun değişmeye başlamasında kuşkusuz genç yönetmenlerin ve izleyicilerinde payı büyüktür. Sinema sanatı geliştikçe sinema oyunculuğu sanatı da gelişmiştir. Bu günün yönetmenleri Fellini, Bergman, Antonioni, Kubrik ve Coppola gibi en karmaşık insan davranış ve duygularını ortaya çıkarmak için oyuncuların çok daha esnek olması gerektiğini kavramışlardır (Bobker, 1974: 156).

Ancak tüm bu gelişmelere karşın "yıldız" olgusu varlığını sürdürmektedir. Çünkü sinema sanayiinin mali yapısının "yıldız olgusu" gibi garantilere gereksinimi vardır. Bu yüzden yıldızların büyük bir kitlesel çekiciliğe sahip oyuncular olmalarından dolayı, büyük stüdyolar bu oyuncuların toplum tarafından bu biçimde algılanışını sürdürmek için sürekli "yıldız" üretmeye devam etmektedirler. Bunun yanısıra 1980 yılında yapılan araştırmalar sonucunda yıldızların bir filmin başarılı olması için yeterli olmadığı görülmüştür. Sonuçta karmaşık yapıya karşın, izleyici "saf" sinema yıldızları ile "gerçek" oyuncuların ayırımına varmıştır (Jowett-Linton, 1984: 79).

Türk sinemasının ilk dönemlerine baktığımızda ise kadın ve erkek oyuncuların izleyicide istedikleri tutkuyu oluşturamadıklarını görürüz. İzleyicinin gerçek ikonları hep

Hollywood yıldızları olmuştur. Taklitle başlayan "yıldız" olgusu, tiyatrocuların egemenliğine son verilmesinden sonra Türk sinemasında yerini almaya başlamıştır. Dergiler ve gazetelerde "yıldız adayları" yarışmaları ile bu süreci hızlandırmışlardır. Ayhan Işık, Belgin Doruk, Muzaffer Tema, Kadir İnanır, Tarık Akan, Türkân Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi oyuncular bu yoldan sinemaya adım atmışlar ve "yıldızlık" mertebesine ulaşmışlardır. Bu oyuncuların tümü izleyicinin özdeşleştiği yada özdeşleşmek istediği tipleri oynamaya başlamışlardır (Dursun, 1987: 8).

Türk sinemasının ilk yıldızlarından biri olan Cahide Sonku Bataklı Damın Kızı Aysel (1935) adlı filmle izleyiciler üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Öyle ki bir moda bile yaratmıştır.

"... film Cahide Sonku içinde önemlidir. Filmde başında olan eşarp hemen bir moda yaratır. Aynı eşarp Aysel adıyla filmin gösterildiği kentlerde binlerce satar." (Şener, 1981: 16).

Dönemin diğer kadın yıldızı Muhterem Nur ise figüranlıktan yıldızlığa yükselen bir oyuncudur. Sabahsız Geceler (1952) adlı filmde sonra izleyicinin istediği tipi bulmuştur. Ezilen, mutsuz bir yaşam sürmesine karşın, namusunu korumasını bilen sonunda yakışıklı bir gencin gelip kurtarmasını bekleyen bir kadın imajı yaratmıştır. Ancak daha sonra "ezilen kadın" yerine "zengin kız" imajı yaratılmaya başlanmıştır.

Sinemanın "zengin kız"ı Belgin Doruk'dur. Küçük Hanım-efendi (1960-1963) dizileri ile bu tipi belirginleştirmiştir. Belgin Doruk sinemadan çekilmesine karşın izleyicilerin belleklerindeki bu imaj yıkılmamış ve en sevilen yıldızlardan biri olarak kalmayı başarmıştır. Belgin Doruk yıldızların koyduğu kurallara uymuştur. Örneğin; Suçlular Aramızda (1964) adlı filmde deniz kenarında bütün oyuncular mayoyla dans ederken Belgin Doruk elbise ile görünmektedir.

Belgin Doruk'dan sonra sinemaya giren Türkân Şoray önceleri yalnızca sevgili rolünü oynamıştır. Daha sonra başkalararak sinemanın "sultanı" olmuş ve kendisi için senaryolar yazdırmaya başlamıştır. Artık olay yalnızca Türkân Şoray üzerine kurulmaktadır. O, artık Türkân Şoray'dır. Konu onun üstüne kurulmalı, bütün yükü o taşımalı, çevresinde ancak ona omuz verecek, ona basamak olacak oyuncular bulunmalıdır. Filmin her karesinde Türkân Şoray bulunmaktadır ve onun dışında, başkalarının buna ne izni ne de hakkı vardır (Dursun, 1987: 8). Türkân Şoray egemenliği uzun yıllar Türk sinemasında sürmüştür. Hatta "Türkân Şoray Yasası" altında neleri oynayıp neleri oynayamayacağını yapımcılara sunmaktan geri kalmamıştır. Ancak Türkân Şoray'da kendi yasasının kurbanı olmuş ve bir süre içinde ol- sa düşmekten kurtulamamıştır.

Aynı biçimde yapımcılar bir dönem Ayhan Işık'ı sinemanın "kral"ı olarak izleyiciye sunmuşlardır. Kendilerini sürekli yinelemelerinden dolayı, bu sözde "kral" ile "sultan"ı yenmek için yeni "kral ile "sultan" üretilerek pazara sunulmuştur.

işte bu yıllarda Yılmaz Güney "çirkin kral" olarak beyazperde de görünmüştür. Yılmaz Güney ile birlikte artık yıldızların çok güzel ve çok yakışıklı olması gerektiği anlayışı yavaş yavaş yıkılmaya başlamıştır. Yılmaz Güney filmlerde hangi tipi canlandırdığı sorusunu şöyle yanıtlamaktadır.

"İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçar. Ekmeğinin derdindedir. Kendi işindedir. Bir takım olaylar oluyor, o karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kağan, kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu düpedüz yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım" (Aktaran Kutlar, 1986: 5).

Artık Türkân Şoray'ın bol rimelli kirpikleri arasından baygın, baygın baktığı, Fatma Girik'in erkek kadını oynadığı, Hülya Koçyiğit'in izleyiciye bol bol düşler kurdurduğu dönem sinemamızda kapanmaya başlamıştır. Çünkü yalnızca beğendiği oyuncuyu izlemek için sinemaya giden izleyicide değişiklikler olmaya başlamıştır. İzleyici için oyuncunun yanısıra konu, çekim ve yönetmen önem kazanmıştır. Bu düşünce etrafında Batı sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da önceki oyunculara göre daha geniş bir çerçevede içerisinde daha iyi olmaya çalışan oyuncular ortaya çıkmıştır. Tarık Akan, Şener Şen, Macit Koper, ve Aytaç Arman gibi oyuncular sinemaya yeni bir soluk getirmeye çalışmaktadırlar. Yeni bir oyunculuk anlayışını sinemaya getiren bu oyuncular tekrarın, benzerliğin oyunculuk sanatının düşmanları olduğunu anlamaya başlamışlardır. Aynı

biçiminde kadın oyuncularında da bir değişim gözlenmektedir. Müjde Ar, Hale Soygazi, Zühal Olcay gibi oyuncularla birlikte yepyeni bir kadın imajı doğar ve Hülya Koçyiğit hatta Türkân Şoray gibi oyuncular kendilerini yenileme yoluna giderler.

Tüm bu gelişmelere karşın Fatih Özgüven Türk Sinemasında, gerçek tutsakların başrol oyuncusu yıldızlar olduğunu belirtmektedir. Ona göre;

"Onlar belki bir iki istisna dışında - yapımcıların üç aşağı, beş yukarı bir kesinlikle, halkın ideal beklentileri olarak saptadıkları doğrulara göre davranmak zorundadırlar. Erkekler iktidarsız olamazlar, kadınsalar sürekli haksızlığa uğramış olmalıdırlar. Türkân Şoray gibi, soylu bir ağırbaşlılıkla acı çekerler, Kadir İnanır gibi, kaşlarının altından bakarak, bakışlarını ağır ağır arkaya çevirirler. Orhan Gencebay gibi, mazlum boyunlarını büküp sazlarını akort etmeye başladılar mı, içinizi bir tuhaf ederler...." (Özgüven, 1986: 92).

"Yıldız" olgusu dünyanın her yerinde, bir noktadan sonra düzenleyenlerin aleyhine işlemeye başlamaktadır. Oyuncular kendilerini gerçekten "yıldız" sanmaya başladıkları an yıldızların bir parlamaya bir sönmeye neden olmaktadır.

1.3.1. Yıldız Olgusuna Kuramcılarının Bakışı

Filmler oyun biçimine göre ikiye ayrılmaktadır. İlki belirli bir oyuncuya yani bir "yıldız"a dayanılarak gerçekleştirilen yapımlar, diğeri ise oyuncu için yazılmayan senaryolardır. Bir yıldızla göre gerçekleştirilen yapımlarda yönetmen

izleyiciye yalnızca sevilen ve tanınan bir "yıldız"ı sunmaya çalışmaktadır. İkinci bölümde ise belirli bir düşünceyi yansıtan filmler yer almaktadır. Bu tür yapımlarda senaryo yazıldıktan sonra oyuncu seçilmektedir. (Pudovkin, 1966: 141).

Pek çok yönetmen ve kuramcı, "yıldız" olgusuna karşı çıkarken bazıları ise bu olguyu desteklemeye devam etmektedirler.

Bu sistemi eleştiren yönetmenlerden biri Ayzenştayn'dır. Ayzenştayn gerçekleştirdiği filmlerin pek çoğunda "yıldız" oyuncuyu yadsımıştır. Bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmektedir.

"... Yapımcılar yıldızsız bir filmin iş yapmayacağını savunmaktadırlar. Potemkin Zırhlısı'nin "yıldızsız bir film, başlığıyla çıkışının ertesinde, övgülü eleştiri yazılarının ardı arkası kesilmemiştir. Bu filmde 'yıldızlar'ın olmayışının, yapıttaki sayısız sinema sorununa dikkatin ister istemez çevrilmesini sağlamıştır. Oysa öbür yapımlar da, genellikle 'yıldızlık' parıltıları altında bu sorunlar hep gölgede kalmıştır." (1984: 11)

Gerçekten de yalnızca yıldızlar için yazılan senaryoların pek çoğu sinema estetiği açısından hiç bir nitelik taşımamaktadır. Yapımcılar geniş kitleleri etkilemek ve böylece para kazanmak amacıyla popüler oyuncuları oynatmayı yeğlemektedirler. Burada da amaç sanat olmaktan çıkmış kâr etmeye yönelmiştir. Nitekim Billy Wilder gibi yönetmenler yalnız "yıldız" oyuncular için senaryolar yazmışlardır. Wilder bir senaryoya uygun olanı seçmek yerine bir düşünce olarak senaryoyla

işe başlamaktadır. Yalnızca onun istediği oyuncular konusunda karara varıldığında asıl senaryonun yazımına başlamaktadır. Wilder'e göre iyi bir film çekebilmek için Sır Lavrence Olivier ve Audrey Hepburn gibi "yıldız" oyuncuların olması gereklidir. "Yıldız" oyuncular yoksa yapılacak hiçbir şey de yoktur (Boggs, 1978:155).

Öte yandan "yıldız" olgusunu eleştiren diğer kuramcı Andre Bazin'dir. Bazin bu düşüncelerini "oyuncular Malgaması" başlığı altında toplamıştır. İzleyicinin dikkatini çeken ilk şeyin "yıldız" oyuncular olduğunu savunmaktadır. Ancak "İtalyan Yenigerçekçiliği" ile birlikte "yıldız" olgusu yıkılmaya başlamıştır. Oyuncuların günlük yaşamdan seçilmiş kişiler olması o dönemlerde basında geniş yankılar uyandırmıştır. Bazin bunununda bir ikilem yarattığını ileri sürmektedir. Çünkü bu kişilerde "yıldız" olma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar.

"Malgamanın kimyasal dengesi ister istemez kararsızdır, bu denge geçici olarak çözdüğü estetik ikilemi yeniden kuruncaya kadar gelişir. Bu ikilem şudur: Yıldız köleliği ve oyuncusuz belge-film. Tabu'nun küçük Rari'si sonunda Polonya'da fahişe olmuştur. İlk filmleriyle yıldızlığa ulaşan çocukların ne oldukları bilinmektedir. En iyi durumda, genç harika oyuncular olmaktadır, ama bu bambaşka bir şeydir" (1966: 157).

Buna karşın "film çalışmasının kendi kişiliği ve becerisi ile doğrudan izleyicilerle ilişki kurabilen yıldız oyunculara gereksinimi yoktur" (Aktaran Boggs, 1978: 144) diyen Alfred Hitchcock bu sözlerine karşın pek çok filminde "yıldız" oyuncuları oynatmaktan kaçınmamıştır. Aynı biçimde

Türk sinemasının genç yönetmenlerinden Ömer Kavur'da pek çok filminde "yıldız" oyunculara yer vermesine karşın "yıldız" olgusunu yadsımaktadır. Bunun bir göstergesi olarak son filmi olan Anayurt Oteli (1987) adlı filmde "yıldız" oyuncularını kullanmaktan kaçınmıştır. Bu film ile birlikte Serra Yılmaz ve Macit Koper Türk sinemasında da "yıldız" oyuncusuz filmler yapılabileceğini kanıtlamışlardır.

Artık Türk sinemasında pek çok yönetmenin "yıldız" oyuncu kullanmayışlarının nedenlerinden biri karakter oyuncularının başrole yükselmeleridir. Bu oyuncular daha başarılı olabileceklerini göstermişlerdir. Örneğin; Namuslu (1984) Şener Şen'in başrole çıktığı ilk filmidir. Ölçülü, tutarlı aşırılıktan uzak bir oyun sergilemiştir. İzleyiciyi güldürürken duygulandıran ve bir hesaplaşmaya iten Şener Şen, yeteneğini kanıtladığı bu filmden sonra Çıplak Vatandaş (1986) ve Züğürt Ağa (1986)'da başarısını devam ettirmiştir. Ancak Şener Şen'de "yıldız" oyunculuğa yükselerek Bazin'in belirttiği süreci yaşamaya başlamıştır.

Sinemada "yıldız sistemi altında imajları yaratılan ve dondurulan pek çok yaşlı oyuncu yıldız olgusunun gerektirdiği kişilikleri oynamak yerine, yorumcular olarak kendilerini kanıtlamaya çalışmaktadırlar" (Boggs, 1978: 153). Bunun en güzel örneğini Henry Fonda ve Katherine Hepburn On the Golden Pond (Altın Göl, 1983) adlı filmde vermişlerdir. Türk sinemasında da Fatma Girik Yılanların Öcü (1986) filminde karakter

oyuncusu olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktan kaçınmamıştır.

Bu görüşler ve oyuncuların "yıldızlık" imajından sıyrılmaya çalışmaları, oyuncunun nasıl olması sorununu ve tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasındaki ayrımı berabere getirmektedir.

1.4. Tiyatro Oyunculuğu ile Sinema Oyunculuğu Arasındaki Ayrım

Oyunculuktan söz açıldığında akla ilk gelen tiyatro oyunculuğudur. Tiyatroda en önemli öğelerden biri kuşkusuz oyuncudur. Tiyatro yaşam gücünü, izleyici önünde oynayan oyuncudan alır. Tiyatronun varoluş nedeni oyuncudur. Kısaca tiyatro şöyle tanımlanabilir.

"Tiyatro bir arada, topluca yaşayan insanların tek tek değil- yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır." (Nutku, 1976: 17)

Tiyatroda oyuncu hareket ve söz ile canlandırdığı role kişilik kazandırır. Sinema ise;

"Herhangi bir kavramı, düşünceyi, bir konuyu, sesli sinemada sesle de desteklenen-devinimli resimler (görüntüler) yardımıyla ortaya koymak amacını güden sanat dalı" (Özön, 1981: 273) olarak tanımlanmaktadır.

Tanımlardan da anlaşılacağı gibi tiyatro bir söz, sinema ise görüntü sanatıdır. Bu yüzden sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında pek çok ayrım vardır. Öncelikle bu iki

sanat dalının oyunculuk anlayışı beceriler açısından ayrı-
lıklar göstermektedir.

Tiyatro oyuncusunun en önemli aracı sesidir. Güzel, denetimli, esnek, değişik, her karakter ve duruma uygun bir sesi geliştirmesi gerekir. Sinema oyuncusunun ise en önemli aracı vücududur. Onun için ses gibi dış araçlardan daha çok iç araçlara gereksinimi vardır. Bu araçlar yaratıcı düş gücü, ritm duygusu, ilgisini yoğunlaştırma ve sezgili zekasıdır (Boggs, 1978: 145). Bir de araya alıcının girmesinden doğan, sinema oyuncusunu tiyatro oyuncusundan ayrı kılan öğeler vardır.

Bazin sinemanın gerçekçi bir sanat olduğundan söz etmektedir. Bazin'e göre fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken sinemanın araya girmesi sonucunda insan öjesi aradan çıkmış ve görüntü mekanik olarak kaydedilmiştir. Aradan insan öjesinin çıkmasıyla birlikte gerçeklik olgusunun daha iyi yakalandığını vurgulamaktadır Bazin (Aktaran Bükker, 1985 a: 20). Böylece alıcının neler yapabileceğini öğrenen bir sinema oyuncusu, oyunculuğa adım atmış olacaktır. Çünkü alıcı büyütülmüş bir gerçekliği yansıtır ve oyuncunun tümüyle rol yapmasına engel olur (Bobker, 1974: 158).

Walter Benjamin ise alıcının araya girmesinden doğan bu ayrımı şöyle vurgulamaktadır:

" Sahne sanatçısı, sanatsal edimini izleyiciye doğrudan doğruya kendi kişiliği ile sergiler, sinema sanatçısının edimi ise bir aygıt (kamera aracılığıyla sunulur izleyiciye." (1981:25).

Tiyatroda oyuncu izleyicinin karşısında eti ve canı ile vardır. Ancak sinemada yalnızca görüntüsü ile bulunur. Benjamin'e göre bu olay kişinin kendini ayna karşısında gözlemesinden başka bir şey değildir.

Bu ayırmadan dolayı akla ilk gelen soru sinemanın ilk yıllarında yönetmen ve oyuncuların neden tiyatro ile sınırlı kaldığıdır. Pudovkin bu sorunun yanıtını vermiştir. Ona göre bunun nedeni sinemayı sanat dünyasının içine çekebilmeğdir. Sinema yapımcısının tiyatro oyuncularını film üzerine aktarmasının nedenini şöyle açıklamaktadır :

"Bu sıralarda tiyatro temsilinin-sanatı o vakte kadar tamamiyle geçici olan ancak seyircinin seyrettiği anda gerçeklik taşıyan oyuncunun çalışması-süreklilik kazanmasını sağlamak özellikle ilginç görünmekteydi" (1966:82)

↑ Sinema oyunculuğunun kendine özgü bir yöntemi olduğunun bilinmemesi ve ilk yıllarda bir dil oluşturamamasından dolayı sinema uzun yıllar tiyatronun etkisinden kurtulamamıştır. O dönemlerde yönetmen yalnızca oyuncunun sahneye giriş-çıkışını görüntülemekle yetinmiştir. Sinemanın ilk yıllarında oyuncular dilsiz ve filme olduğu gibi aktarılan kişiler olarak kalmışlar ve yeni bir oyunculuk anlayışı geliştirememişlerdir. Kısacası sinema oyunculuğunun tekniği, tiyatro oyunculuğunun tekniğinden hiç bir ayırım göstermeksizin kısır bir döngü içerisine sıkışmış kalmıştır.

Eski bir film izlenirken göze çarpan ilk şey, oyuncuların tiyatrovvari davranışlarıdır. Örneğin, Cahide Sonku'nun oynadığı Kahveci Güzeli (1941) adlı filmde ki tavırların tümü tiyatrovvaridir. Bu filmde sahne tasarımı, oyuncuların davranışlarına dek her öge tiyatro havası taşımaktadır. Günümüz izleyicisi bu tür filmleri izlerken tiyatrodaysı duygusuna kapılmaktadır. Bunun nedenlerinden biri de izleyicilerin alıcının doğallığına şartlanmış olmalarıdır. Rene Clair; "Davranışların ve konuşma biçiminin en keskin bileşimi, film makinası tarafından yakalanır" (Aktaran Kracauer, 1976: 95) demektedir.

Öte yandan sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasındaki ayrımlara pek çok kuramcı değinmiş ve sinemanın tiyatronun yedek parçası olmasından kurtuluşunun ilk temellerini atmışlardır. Çünkü sinemanın gerçek materyallere gereksinimi vardır. Bu nedenle sinema oyuncusu sinemanın teknik üstünlüklerinden dolayı gerçekliği daha kolay yakalayabilir. Lev Kuleşov şöyle bir örnek vermektedir.

"Tiyatroda bir insanın öldürüldüğünü göstermek için davula vurarak, bir karton tabancayla ateş etmek yeterlidir. Tüm izleyiciler tümüyle tatmin olurlar. Bu yüzden tiyatrodada bir olayı göstermek için onu temsil etmek yeterlidir. Aynı olayı sinemada göstermek için bunun gerçekçi bir biçimde oluştuğunu anlatmak önemlidir. Bu bağlamda araya sinema teknikleri girmektedir." (1974:58)

Kracauer ise tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu arasındaki ayrımı iki noktada toplamaktadır. İlk ayrım

"media"ların isteklerini karşılayabilecek niteliklere sahip olup olmamasından kaynaklanmaktadır. İkinci ayırım ise tiyatro metinleri ile sinema senaryolarının işlevidir (1976:93).

Sinema oyuncusu da, tıpkı tiyatro oyuncusu gibi öncelikle yaratacağı karakteri duyumsamak zorundadır. Bu da beraberinde oyuncunun kendine yabancılaşma sorununu getirmektedir. Ayrıca bütün görsel sanatlarda sanatçı ve izleyici birbiri için vardır. Sinema oyuncuyu izleyiciden ayırır ve oyunculuğa çok farklı bir yaklaşım getirir. Her oyuncu bir şey veya bir kişiyle ilişki kurmak zorundadır. Bu yüzden sinema oyuncusunun iki temel seçimi söz konusudur. Ya kafasında bir izleyici imajı oluşturacak ve ona ulaşmaya çalışacak ya da tümüyle oyuncu arkadaşları ve oynadığı kişilik ile ilişki kuracaktır. Bir sonraki durumda kendisine yabancılaşarak oynadığı karaktere dönecektir. Eğer ikinci yaklaşımı seçerse sinema sahneden daha iyi bir düzeyde gerçeklik kazanabilir. Sinema oyuncusu ile izleyici perde, filmin kendisi ve objektif gibi bazı yapay maddeler ile birbirinden ayrılmaktadır. Oyuncu bu yapay maddeleri aşmalı ve izleyici ile iletişim kurabilmelidir (Bobker, 1974: 158-159). Oysa tiyatro oyuncusu izleyici ile anında etkileşerek izleyicilerin tepkilerini ölçme olanağına sahiptir.

Ayrıca sinema oyuncusunun dezavantajlarından biri de ayrımların ard arda çekilmemesidir. Bu yüzden oyuncu hem bütünlüğü hem de gerçekliği bozmamak için daha büyük çaba harcamak zorundadır. Böylece sinema oyuncusu role konsantre

olmak zorundadır. Ancak böylelikle oynadığı karakteri herhangi bir zamanda doğru olarak yansıtabilir. Tiyatro oyuncusu ise provalar sırasında oyun kişiliğini oluşturmaktadır. Walter Benjamin'e göre;

"Sahnede oynayan oyuncu aynı zamanda rolünün karakteri ile özdeşleşir. Sinema oyuncusu ise çoğu kez bundan yoksundur. Onun edimi tek başına bir bütün olmayıp, tek tek çok sayıda edimlerden bir araya gelmelidir" (1981:26).

Bir başka ayırım ise sinemanın işlevlerinin gözle görülebilir olgulara dayanmasıdır. Çünkü sinema oyuncusu daha öncede belirtildiği gibi tiyatro oyuncusu kadar söze bağımlı değildir. Ancak tiyatrodaki görsel olanakların sınırlı olmasından dolayı oyuncunun önemi daha büyüktür. İzleyiciye anlatmak istediklerinin hemen hemen tümünü söz ile vurgulamak zorundadır. Kuşkusuz sinema oyunculuğu, tiyatro oyunculuğuna göre çok daha fazla olanaklara sahiptir.

Oyuncu Robert Shaw bu ayrımı şöyle dile getirmektedir:

"İşte fark: Sahnede iken izleyiciler üzerinde egemenlik kurmalısınız. Sinemada iken bunları düşünmenize gerek yok. Sahne oyunculuğu üstünlüğe dayanır. Sinema oyunculuğu ise baştan çıkarma sanatıdır." (Aktaran Boggs, 1978:146).

Robert Shaw'ın bu sözleri kuşkusuz sinema oyunculuğunun, tiyatro oyunculuğundan daha kolay olduğu anlamına

gelmemektedir. Özellikle yakın çekimlerde her bir mimik ve sözcüğe dikkat etmek zorundadır sinema oyuncusu.

Sinema oyuncusu mimiklerinin yanısıra vücudunu da son derece işlevsel kullanmalıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi tiyatro oyuncusu söz ile anlamı oluşturabilir. Sesi onun için çok daha önemlidir. Sinema oyuncusu ise izleyici ile iletişimini hareketleriyle kurar. Buna "body language" (vücut dili) adı verilmektedir. Boggs "vücut dili"ne en güzel örneğin Jack Palance'in silahşör rolünü oynadığı Shane (1953) adlı film olduğunu söylemektedir.

"Palance bu filmde kötülüğün kişileştirilmiş halini oynar. Her hareket, her mimik, o kadar yavaş ve isteklidir ki, birzinsanın, yavaş yavaş hareket eden ancak her an sokmaya hazır bir yılandan geldiğini düşünürüz" (1978:150)

Sinema oyuncusunu özgün yapan, çekim sırasında oyuncunun gösterdiği başarının daha sonra değiştirilebileceği ve hatta yeniden yapılanacağını bilmemesidir. Tiyatro oyuncusu tüm gücünü her akşam gösterir. Tiyatroyu terk ettiğinde oyunculuğu bitmiş, başarı ve başarısızlığı geçmişte kalmıştır. Oysa sinema oyuncusu çekim sırasında tamamlanmış bir başarı gösteremez. Oyuncunun gerçek başarısı, alıcı önünde gerçekleşen özgün başarının parçalarından kurgu odasında yeniden yaratılır. Detaylar eklenebilir veya çıkarılabilir. Diyologlar, ifadeler ve hareket özgün olanından daha farklı

kullanılabilir. Bunun için sinema oyuncusu ayrımdan ayrıma tutarlılığı sağlayabilmek için çok daha fazla çalışmak zordur (Bobker, 1974:160).

Tiyatro oyuncusu ise söze bağımlı olmasından dolayı tiyatronun araçlarını kullanarak izleyiciye oyununusergi-lemektedir. Bir sinema oyuncusu ise gerçekliği bozmamak için tüm davranışları ile oynadığı karakter gibi olmak zordur. Bu ayrılıklardan dolayı bir tiyatro oyuncusunun sinemada rol almasında pek çok sorun ortaya çıkmaktadır.

Bu konu üzerine Leonard Lyons şöyle bir olay anlatmaktadır.

"Fredric Marsh, ünlü sinema ve tiyatro oyuncusu bir film yapıyordu ve yönetmen onun sözünü keserek daha doğal olmasını söyledi. Oyuncu özür diledi.

'Bunun bir sinema olduğunu unuttum rol yapmamalıydım, dedi" (Aktaran Kracauer, 1976:94).

Marsh'ın bu sözleri tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasındaki ayrımı tüm gerçekliği ile betimlemektedir. Aynı şekilde Kuleşov, tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi olmayan bir kişiye ne yapacağı söylendiğinde, onun perdedeki görüntüsünün gerçek bir tiyatro oyuncusundan daha iyi olacağını ileri sürmektedir (1974:56).

Sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasında izleyici açısından da ayrımlar vardır. Tiyatro oyuncusu, izleyiciler tarafından işitilebildiğinden ve görülebildiğinden emin olmalıdır.

"Tiyatrodaki izleyiciler oyuncuyu çeşitli açılardan görebilirler. Dolayısıyla bir oyuncu tüm izleyicilere ulaşmak için özel bir biçim geliştirmek zorundadır. Bu açıdan, bir oyuncunun gözlerini iyice açması gerekliyorsa, o bunu en uzak yerde oturan kişisinde görebileceği şekilde yapar." (Kuleşov, 1974: 58)

Gösterinin yapıldığı salon büyüdükçe yeni düzenlemelerin yapılmasından dolayı oyuncunun biçemi zedelenebilir. Sinema oyuncusu için böyle bir teknik sorun söz konusu değildir. Sinema ve tiyatro oyuncusu Genco Erkal geri beslemenin önemini şöyle vurgulamaktadır.

"Tiyatroda oyuncu için en önemli öge seyirciyle ilişki. Oyun seyircinin tepkileriyle, seyircinin sıcaklığıyla gelişir, seyirciyle oluşur. Oyuncu seyircinin nabzını, yüreğinin atışını hisseder. Sinemada en büyük eksiklik bu. Seyirciden alabildiğim şeylerin hiçbiri yok." (Aktaran Oral, 1981:26).

Öte yandan sinemada, alıcının hareket yeteneğinden dolayı oyuncuya en iyi açılarda çalışabilme olanağı sağlamaktadır. Alıcının tanıdığı bu kolaylığın yanısıra bir sinema oyuncusunun tiyatro oyuncusuna göre daha çok güç harcaması gerekmektedir. Çünkü yönetmenin bir ayrımı defalarca çekme olasılığı vardır. Buna karşın sinemanın görüntü sanatı olmasından dolayı, oyuncunun perdede büyütülmüş biçimi ile, insan yüzü sonsuz sayıdaki betimleri ile doğrudan doğruya sözel olarak sağlanamayacak bir geri besleme gerçekleştirerek izleyicilerle iletişim kurar. Macar film eleştirmeni, Bela Balazs'ın belirttiği gibi;

"Yüzde betimlemeler şeklinde görünenler, sözcüklerin müdahalesinden daha önce gelen ruhsal bir deneyimdir" (Aktaran Boggs, 1978:147).

Tüm bu karşıtıllıklara karşın pek çok tiyatro oyuncusu sinemada varlıklarını sürdürmektedir. Hem tiyatro hem de sinema oyuncusu Macit Koper bu iki oyunculuk arasındaki ayırımın pek farkında olmadığını belirtmektedir. Ona göre;

"...Tiyatro oyuncusu olmanın sinemada çok büyük yararları olduğu kanısındayım. Tiyatroda bir rolün başından sonuna nasıl oynandığını her gece deneyerek, kendinde, vücudunda sesinde kontrol ederek, bilinçli bir biçimde yerleştirmeye başlar oyuncu. Bir rolün başından sonuna nasıl oynandığını öğrenir. Bu yüzden burada bu parçalı, planlı, sekanslı, sahneli durumları yaşayabilmek için böyle bir deneyimden geçmiş olmak çok büyük bir avantajdır." (Aktaran Şenköken, 1986:19).

Aslında Macit Koper'in belirtmek istediği oyuncunun belli bir eğitimden geçmiş olması gerektiğidir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi tiyatro oyuncusunun tekniği ile sinema oyuncusunun tekniği birbirinden ayrıdır. Bu yüzden eğitimlerinin de ayrı olması gerekir. Bu noktada sinema oyuncusunun nasıl olması gerektiği sorunu gelmektedir.

1.4.1. Sinema Oyuncusu Nasıl Olmalıdır ?

Tiyatrodan sinemaya geçen pek çok oyuncu uzun yıllar sahnedeymişcesine rol yaparak sinemada varolmuşlardır. Bu

oyuncular tiyatrodaki oyunculuk anlayışını sinemaya getirmeye çalışmışlardır. Ancak daha sonraki yıllarda sinema oyunculuğunun tekniklerinin ayrı olduğu anlaşılmış ve sinema oyuncusunun nasıl olması gerektiğini pek çok kuramcı ve oyuncu düşünmeye başlamıştır.

Özellikle güzellik ideallerinin durmadan değişmesi yapımcıları yalnızca fiziki güzellikler üzerinde durmaya yöneltmektedir (Tarkovski, 1986:128). Böylece güzel yüzlü, yakışıklı pek çok delikanlı ve genç kız hiç bir eğitimden geçmeksizin, üstelik yetenekleri de olmadan beyazperdede boy göstermeye başlamışlardır.

1960'lı yıllarda popüler bir yıldız olarak karşımıza çıkan Neriman Köksal Artist Dergisi tarafından bir kadın yıldızın nasıl olması gerektiği üzerine sorulan bir soruyu şöyle yanıtlamaktadır.

"Karakter rollerine çıkanlarda güzellik unsurunun pek ehemmiyeti yoktur. Bunun misallerine bütün dünyada tesadüf edilir. Bu istisna haricinde, bir kadın yıldızın evvela muntazam bir vücuda, hoş giden bir yüz güzelliğine ve bilhassa bana göre uzun ve güzel saçlara sahip olması şarttır. Sonra iyi olmalı, benim gibi ev işlerinden anlamalı." (1960: 25).

Neriman Köksal'ın da belirttiği sinema oyunculuğu o dönemlerde fiziksel güzelliği gerektirmektedir. Eğer düzgün bir vücut, güzel bir yüz ve magazin basını tarafından gözler önüne serilen bir yaşantı varsa oyuncu olmak

sorun değildir. Yetenek ve eğitimden hiç söz edilmediği görülmektedir.

Bu düşüncenin tek nedeni yapımcıların kâr elde edebilmek için çok sayıdaki güzel kızların yüzlerini, vücutlarını göstermek, yakışıklı delikanlıya elden geldiği kadar çok başarı kazandırmak ve filmin sonunu mutlu bir şekilde bitirmektir (Pudovkin, 1966.:180).

Oysa sinemada fizik çok önemli değildir. Yakın çekimlerde bile önemli olan yüzün ifadesidir. Kracauer'a göre;

"Alıcı sadece teatral makyajı ortadan kaldırmakla kalmaz fiziksel ve psikolojik özellikler arasında ki etkileşimide ortaya çıkarır. Bu iletişim çoğu kez bilinçsiz olarak ortaya çıkmasından dolayı, bir aktör için izleyicileri tatmin etmek güçtür... Ayzens-tayn'in dediği gibi, bir film oyuncusu davranışlarının her milimetresine oto kontrol uygulamalıdır." (1976:95).

Daha öncede belirtildiği gibi Bazin sinemanın gerçekçi bir sanat olduğundan söz etmektedir. Ona göre;

"Alıcı herşeyi aynı anda gösteremez, ama göstermek için seçtiğinden hiç bir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından önemlidir." (Aktaran Büker, 1985a:20).

Metz, Bazin'in bu sözlerini göstergebilimsel terimler ile açıklamaktadır. O sinemanın başlangıcından bu yana gerçekçi olduğunu savunmaktadır.

"... Sinema tam anlamını söylem içinde edinen 'gerçeklik tuğlaları' ile yola çıktı. Bu tuğlalar çekimlerdir." (Aktaran Bükler, (1985b:217)).

Metz yakın çekimlerin bile gerçekliğin bir parçası olduğunu söylemektedir.

Bazin ve Metz'in sinemanın gerçekçi bir anlayış olduğu düşüncesini Mitry'de desteklemektedir. Sinemanın bir dil olduğunu savunan Mitry bunun ancak gerçeklik ile açıklanabileceğini belirtmektedir. "Bu dil gerçek dünyayı az ya da çok değişmez soyut biçimlerle değil, somut gerçeğin yeniden üretimiyle aktarır." (Aktaran Zillioğlu, 1981:18) der.

Ayrıca Lotman da sinemanın bir gerçeklik yanılsaması olduğundan söz etmektedir. Ona göre beyazperdele geçen olaylar gerçektışı olsa bile izleyici bu olaya katılmaktadır. Ve sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki göstermektedir (1986:13).

Bu kuramcılarının görüşlerinden yola çıkarak sinemanın gerçekçi bir sanat olduğunu kabul edebiliriz. Böylece oyuncularında gerçekçi olması gerektiğini söyleyebiliriz.

Sinema oyuncusu gerçek uzamlarda oyununu sergilemektedir. Gerçek evlerin, gerçek doğanın içinde bulunan bir kişinin yüzüne takma bıyık yapıştırılması, boyayla kırışıklıklar yapılması tüm bu gerçeklik içinde leke gibi duracaktır. Bu yüzden yaşlı bir kadın rolüne genç bir kadının yüzü

boyanarak çıkarılması yanlış bir tutumdur (Kuleşhov, 1974: 64). Özellikle Türk sinemasında 15 yaşında bir genç kız rolü için genellikle sıradan bir genç kız bulmak yerine, gişe kaygısıyla 30 yaşın üzerinde bir yıldızı oynatmaktan kaçınılmamaktadır.

* Oyuncular son derece doğal olmak zorundadırlar. Abar-tı gerçeklik duygusunu kuşkusuz bozacaktır. Köyü anlatan pek çok Türk filminde oyuncular çoğu kez folklör ekibi gibi giyinmektedirler. Seslendirme sanatçıları ise yapay bir konuşmayla o yörenin şivesini taklit etmeye çalışmaktadırlar. Örneğin; yabancı bir filmde sinemamıza uyarlanmış Analar Ölmez (1975) adlı, filmde bir köylü kızını canlandıran Perihan Savaş'ın köylü şivesi ve davranışları son derece yapaydır.

λ Sinemamızda oyuncuların pek çoğunun gerçekçi bir görünüm altında rol yaptıklarını söylemek oldukça güçtür. Gerçeklik yalnızca erkek oyuncular için takma sakal yerine, gerçek sakal bırakmalarıdır. Bir iki kadın oyuncu ise aşırı makyajı bir yana bırakarak daha doğal bir görünüme bürünme çabasındadırlar. Oysa Batı sinemasında oyuncu daha gerçekçidir ve rolünün gereklerini kavramıştır. Örneğin; Robert de Niro Raging Bull (Kızgın Boğa, 1980) filminde bir boksörü canlandırabilmek için 20 kilo almaktan kaçınmamıştır. Aynı şekilde Tarık Akan da Pehlivan (1985) filmi için kilo almıştır. Çünkü sinemada gerçek materyal çok önemlidir ve "...beyazperde de olumsuz sonuçlar vereceğinden dolayı taklitçilik

son derece hatalı bir davranıştır." (Kuleşhov, 1974: 65). Eğer bir kişi basık burunluysa ve yönetmen onu uzun burunlu göstermek istiyorsa, makyajla yapılmış sahte burun gerçek gibi görünmez ve yapışık bir hava verir. Böylece teatral bir görünüm yaratılmış olunur.

Kuleşhov sinema oyuncusunun yaptığı her hareketi haklılaştırmak zorunda olduğunu ve buna uygun düşen bir görüntüsü olması gerektiğini belirtmektedir."... Hiç bir iyi oyuncu kendini diğer bir kişiye kaydıramaz. Çünkü sinemada makyaj ve kostüm iş yapmaz. Kısa boylu bir adam uzun olmaz, zayıf olanda şişman." (1974:66).

Böylece sinemanın belirli roller için doğal oyunculara gereksinimi olduğu kaçınılmazdır. "İtalyan Yenigerçekçi Akımı" daha öncede belirtildiği gibi günlük yaşamın içindeki insanları büyük bir başarıyla kullanmıştır. Ancak Türk sinemasında doğal oyunculara rastlamak oldukça güçtür. Yalnızca bazı filmlerde karakter rollerine çıkmaktadırlar. Örneğin; Pehlivan (1985) filminde baba rolünü oynayan kişi son derece başarılıdır ve halkın içindedir.

* Bir sinema oyuncusunun başarılı bir performans gösterebilmesi için üç temel ögeye sahip olması gerekmektedir. Bunlar içsel yargının yansıması, fiziksel başarı ve ussal iletişimdir (Bobker, 1974:161-162-163).

İçsel yargının yansıması: Bir film başarılı olacaksa, inanılır olmalıdır. Bugün izleyiciler izledikleri filmin

insan deneyimlerinin gerçek bir parçası olmasını istemektedirler. Oyunculuk biçimleri değişebilir. Ancak inandırıcılık filmin içeriği ile tutarlı olmalıdır. Çağdaş sinemada oyuncular tek bir hata bile göstermemektedirler. Tutarlılığı başaran oyuncu içsel yapılanmayı iletir ve kişiliği filmin selüloit yapısını aşarak izleyicilerin bilincine ulaşır. Bir oyuncunun inandırıcı olabilmesini sağlayacak bir formül yoktur. Oyuncu gerçeği kendisinin yansıtabileceği bir yol bulmak zorundadır. Yönetmen oyuncuyu işittiği zaman bu gerçeği kabullenmeyi öğrenir. Pek çok oyuncu bir kez büyük bir başarı gösterir ve bir daha işitilmez. Bu başarı ayrılığında içsel yargının yansıtılmasıdır.

Fiziksel başarı: Başarılı bir sinema oyunculuğunun diğer ögesi fiziksel başarı yani harekettir. Bunun en güzel örneğini Charlie Chaplin vermiştir. Chaplin söz olmadan hareket ile izleyiciyi etkilemiştir. Hareket iletişimi sağlayacak en önemli araçtır. Her yakın çekim bir şeyi açıklamak zorundadır. Sinemada hareket yakın çekimle büyütülür. Böylece kişinin duygu ve düşünceleri izleyicilere iletilir.

Ussal iletişim: Oyuncu izleyicilere oynadığı karakterin usunuda yansıtmalıdır. Eğer sadece kişiliğin dışsal görünüşünü yansıtıyorsa o rolün özüne inmemiş demektir. Örneğin; 1930 ve 1940'ların pek çok filminde kişiliğin dışsal görünümü yansıtılır. Spencer Tracy ve Henry Fonda gibi oyuncular kişiliğin dışsal görünümünü yansıtmışlardır. Dışsal görünüm tek boyutludur. Bu yüzden sevilebilir, izleyicinin

beğenebileceği imajlar yansıtmışlardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası insanın karmaşık, felsefi düşüncelerini içeren olayların çıkması oyuncuya yeni sorumluluklar yüklemiştir. The Seventh Seal (Yedinci Mühür, 1957) filminde Max Von Sydow karakterin içsel yönünü de açıklamak zorunda kalmıştır. Bugün başarılı bir sinema oyuncusu tepki uyandıran düşünce sürecini açıklayacak biçimde hazırlamalı ve rolün belirgin fiziksel öğelerin ötesinde izleyicilere bir görüntü vermek zorundadır.

Tarkovski ise rol yapan oyunculara gereksinimi olmadığını ancak oyuncuların pek çoğunun bu konuda kararlı olduğunu belirtmektedir. Ona göre perdenin dikdörtgen yüzeyinin, filme alınan her hareketi çerçevelediği unutulmaması gereken bir olgudur. Bu yüzden Ayna (1975) adlı filminde şöyle bir yöntem izlemiştir.

"Aynanın kadın kahramanının çocuklarının babasını, kocasını elinde sigara bir çitin üzerinde gösteren sahnede kadın oyuncu Margarita Tereçova'nın senaryonun konusunu bilmemesi çok iyi olmuştur. Bu sahnede iyi oynayabilmesi için öteki sahnelerde kocasının ona dönüp dönmeyeceğini bilmemesi gerekiyordu. Oyuncudan saklamıştım, yoksa ona uygun bir biçimde oynamaya kalkabilirdi." (1986: 153).

Öte yandan sinema oyuncusu sürekli iyi-güçlü ya da kötü-geçimsiz rollere çıkıyorsa kendisini yenilemesi olanaksızdır. Bu sorunun yanıtını Scott Fitzgerald şöyle vermiştir.

Oyuncunun öncelikle kendisine nasıl olması gerektiğini sorması gerekir. Bundan sonra bir eğitimden geçmesi kaçınılmazdır. İyi bir oyuncu olmanın sırrı yeteneğin yanısıra köklü bir sinema oyunculuğu eğitiminden geçmiş olmaktır. Ayrıca oyuncunun başarısını etkileyen bir diğer öge yönetmendir.

1.4.2. Oyuncu-Yönetmen İlişkisi

Yönetmen belli bir tasarımı, belli bir konu içinde anlatmak amacıyla film çekmeye başlamaktadır. Filmin dramatik yapısını tasarladıktan sonra bunu senaryo biçimine getirmektedir. Oyuncularını, çevreyi buna uygun olarak seçmektedir. (Özön, 1985:127). Bu aşamada oyuncular ile yönetmen arasında bir ilişki söz konusudur. Bir anlamda oyuncunun başarısı yönetmenin elindedir. İyi bir yönetmenin elinde biçimlenen, yetenekli bir oyuncunun başarısı kaçınılmazdır. Aynı oyuncu pek çok yönetmenle çalıştığı halde bir filmdeki başarısı diğer filmde düşmektedir.

Kemal Sunal, Çöpçüler Kralı (1978) adlı filmde ince-likli bir espri anlayışıyla yaşamın sorunlarına eğilmektedir. Yarı şaka, yarı ciddi bir çok sorunu, insanlar arasındaki ayrılıkları ustalıkla betimlemektedir. Bu filmin yönetmeni Zeki Ökten'dir. Aynı oyuncu Kartal Tibet'in

"Tender is the Night adlı romanında başkişi, sinema oyuncusu Rosemary'ye oyunculuğun ne olduğunu açıklarken şöyle demektedir. 'İnsan her zaman seyircilerin ummadığı şeyleri yapmalıdır. Eğer seyirciler başkişinin güçlü olduğunu biliyorsa, aynı zamanda zayıf olarak göstermelisiniz, zayıfsa güçlü olarak... Seyircinin ummadığı bir şeyi yapınız, ama dikkatleri üzerinize çekmeyi başarınca kadar. Ve sonra yine kendi kişiliğiniz çerçevesi içinde davranınız" (Aktaran Lotman, 1986:75).

Ayrıca Kuleşhov sinema oyuncularının teknik bir eğitimden de geçmeleri gerektiğini savunmaktadır. İnsanı parçalara ayırmak gerektiğini ve organların hareketinin üç aks çizgisi ve üç temel yön boyunca sinanması gerektiğini savunmaktadır. Buna göre ilk aks çizgisi boyunca oluşan hareket kafanın sağa ve sola olan hareketidir. Bu olumsuzluğu simgelemektedir. İkinci aks çizgisi boyunca yapılan hareket-şağı yukarı-uyum simgeler. Üçüncü aks çizgisi boyunca olan hareket ise kafanın omuzlara doğru hareket etmesidir. Tüm organlarını uyumlu bir biçimde kullanan birisinin oyuncu olabileceğini savunmaktadır. Kuleşhov kişinin bu aks çizgileri boyunca çalıştığı sürece hareketlerinin perdede alan içine dağıtılması sonucunda oyuncunun çalışmasının saf ve temiz olacağını söylemektedir. Kısacası kendi görüntüsünü kasları yoluyla değiştiremeyen bir tipin sinema için uygun olmadığı bir gerçektir (1974:68-69).

Türk sinemasında ise oyuncuların böyle bir eğitimden geçtiği söylenemez. Bir iki film için geçerli olan şey oyuncunun olayın geçtiği çevrede bir süre yaşaması ve ortama uyum sağlamaya çalışmasıdır.

Şabaniye (1984) filminde iyi işlenmemiş bir kişilikle izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Kemal Sunal bu filmde yalnızca doğal yeteneğinden yararlanarak oyununu sergilemektedir.

Kemal Sunal örneğinde de görüldüğü gibi oyuncunun tek başına yeteneği önemli değildir. Önemli olan senaryoda karakterlerin iyi çizilmesi, yönetmenin oyuncu yönetimini bilmesi ve oyuncunun rolünü gerçekten severek oynamasıdır. Tarkovski; "bir film çekerken, oyuncuların başarıları dadahil her şeyin tek sorumlusu eninde sonunda benim" (1986:150) diyerek yönetmenin önemini vurgulamaktadır.

Sinemamızın genç oyuncularından Tarık Akan ise bu konuda şunları söylemektedir.

"...Türkiye'nin en iyi diyebileceğim yönetmenleriyle çalıştığım zaman yükümün bir çok kısmını zaten o yönetmen almış oluyor. Ama büyük yönetmenlerin dışındaki yönetmenlerle alışveriş yapmak oldukça güç." (Aktaran Şenköken, 1987:5).

Oyuncu ve yönetmen arasındaki ilişki çok karmaşıktır ve yönetmenden yönetmene değişir. Çünkü çağdaş yönetmen filmin tüm görüntüsüne eğemen olan kişidir ve bu görüşü oyunculara benimsetir. Pek çok durumda (mimik, hareket ve diyalog) yönetmen oyuncuyu yönlendirir (Bobker, 1974:137). Oyuncunun başarısının büyük bir kısmının yönetmene bağlı olmasının bir nedeni, oyuncunun her hareketini başından sonuna dek usunda tasarlayan kişinin yönetmen olmasıdır.

Pudovkin sinema oyuncusunun tek izleyicisinin yönetmen olduğunu ve oyuncularını için bütün izleyicilerin yerini tutmaya çalıştığını belirtmektedir. Bu açıdan da düşünüldüğünde, sinemada oyuncu - yönetmen ilişkisinin ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Pudovkin oyuncu-yönetmen ilişkisini şöyle tanımlamaktadır.

"Bir oyuncu, hatta çok usta bir oyuncu bile, bütün ilhamını aynı belirli bir sahneden alırsa, daha sonra kurguya gerekli olan uzunluk ve içeriği tamamı tamamına verecek biçimde oyunu ayarlamayı asla beceremez. Bu ancak oyuncuda filmi yaratma çalışmasına yönetmen kadar derinlemesine ve organik olarak girdiği vakit mümkün olabilir. Oyuncunun serbest oyununun yönetmenin en sıkı denetim çerçevesi içine alınması gerekir." (1966: 146).

Pudovkin'in oyuncuların yönetmen tarafından bu denli sıkı bir denetim altına alınması görüşüne karşı Tarkovski her ne kadar oyuncunun her hareketinden yönetmenin sorumlu olduğunu vurgularsa da, oyuncunun belli bir serbestlik içinde çalışması gerektiğini savunmaktadır. Oyuncuların yönetmenin tavırlarını ve davranış biçimlerini kopya etmelerinin yanlış olduğunu belirtmektedir. Tarkovski bir yönetmenin en önemli görevini şöyle dile getirmektedir. "Bir sahnenin hazırlanışı sırasında yönetmenin en önemli görevi oyuncuyu gerekli otantik, inandırıcı bir ruh haline sokabilmektir" (1986:154).

Alain Resnais gibi yönetmenler oyuncuya daha farklı yaklaşmaktadırlar. Bunlar oyuncunun filmi bütünsel olarak

ele almasını istemektedirler ve saatlerce oyuncuyla kişilik ve düşünce üzerine tartışmaktadırlar. Oyuncunun yönetmenle ilişkisi bir film yapımında en önemli öğelerden birisidir. Bir oyuncuyla anlaşma filmin başarısında son derece önemlidir. Bu yüzden Ingmar Bergman gibi yönetmenler çok esnek bir grupla çalışmaktadırlar ve aynı oyuncularını pek çok filmlerinde çeşitli rollerde kullanmaktadırlar. Örneğin; Max Von Sydow The Seventh Seal (Yedinci Mühür, 1957) adlı filmde yaratıcı bir karakter çizer. Aynı oyuncu yine Bergman'ın Wild Strawberries (Yaban Çilekleri, 1957) filminde rol alır (Bobker, 1974:137). Türk sinemasında da Atıf Yılmaz gibi yönetmenler bu yolu denemektedirler. Atıf Yılmaz'ın hemen hemen pek çok filminde Müjde Ar oynamıştır. Müjde Ar;

"...Birde sürekli aynı yönetmenle çalışırken oluşan uyumda çok önemli. Bazen çekimde Atıf Bey'le göz göze gelince, anlaşıyoruz artık." (Aktaran Öngören, 1986:5).

Kuşkusuz Müjde Ar'ın da belirttiği gibi oyuncu yönetmen uyumu hem oyuncu hem de yönetmen açısından çok önemlidir.

Ayrıca oyuncunun hareketi yönetmen için anlatılmak istenilen olayı vermek açısından seçilen öğelerden sadece biridir. Örneğin; eğer bir yönetmen oyuncuda güvensizlik hissederse önemli bir ayrımı çok yakın çekim yerine, boy çekim ile verebilir. Oyuncunun hangi açılardan görüneceğine, ne zaman yaklaşacağına karar veren yönetmendir. Bu düşüncede oyuncunun doğal hareketlerinin sınırlandırılmasına

yol açmaktadır. Pudovkin bu konudaki düşüncelerini şöyle belirtmektedir.

"Oyuncu istediği kadar içten gelerek çalışabilir, hareketlerinin doğal akışını hiç de bozmak zorunda değildir. Fakat alıcıyı denetleyen yönetmen, sinema anlatımının niteliği sayesinde canlı insanın bütünlük taşıyan çalışmasından istediği parçaları alacaktır. Griffith duruşma sahnesinde Mae Marsh'ın ellerini filme aldığı vakit, Marsh ellerinin derisini tırmıklarken, belki de ağlıyordu, tam ve gerçek bir denemeyi yaşamış, gerekli heyecana kendisini kaptırmıştı ama yönetmen yalnızca ellerini almıştı." (1966:156).

Bu durum oyuncunun yönetmen tarafından öldürülmesi anlamına gelmemektedir. Çünkü daha öncede belirtildiği gibi oyuncunun tek izleyicisi yönetmendir ve olay yönetmenin usunda bitmiştir.

Ünlü yönetmen Alfred Hitchcock ise oyuncunun canlandıracağı kişiliğe kendisinden hiç bir şey katmaması gerektiğini ileri sürmektedir. Hitchcock'a göre en önemli kişi yönetmendir. "Beyazperde çok daha plastik olmalı ve kendini yönetmen ile alıcıya bırakmalıdır" (Aktaran Boggs, 1978:144) der.

Oyuncunun yönetmene bu denli bağımlı olması bir anlamda başarısının sınırlanmasıdır. Oyuncu-yönetmen açısından önemli olan birbirleri ile olan iletişimidir. Aralarında sağlıklı bir ilişki kurulduğunda kuşkusuz oyuncu kendi kişiliğini kazanacak, oyun gücünü geliştirecektir.

Yönetmenin isteklerini iletme yolları her yönetmen için farklıdır. Bazıları yukarıda da belirtildiği gibi sıkı bir disiplin yaratırken bazıları ise daha ılımlıdır. Örneğin; Orson Welles bu konuda şöyle der:

"Oyunculara büyük ölçüde özgürlük tanırım ve aynı zamanda dakiklik duygusu. Bu değişik bir bileşimdir. Başka bir deyişle fiziksel olarak ve geliştirdikleri yol olarak bir balerinin dakikliğini isterim. Fakat oyunları benden olduğu kadar kendi fikirlerinden de kaynaklanır." (Aktaran Bobker, 1974:164).

Godard ise oyuncunun filme katkı getirebileceğini belirtmektedir. Oyunculara kendi düşüncelerini söylese bile onları özgür bırakmakta ve onların düşüncelerine saygı duymaktadır (Büker, 1985a:94).

Yönetmen ve oyuncu arasındaki ilişkiyi en güzel gösteren filmlerden birisi Costa Gavras'ın State of Siege (1973) adlı filmidir. Bu filmde bir Amerikan yabancı yardım görevlisi bir grup devrimci Güney Amerikalı, tarafından kaçırlır. Yabancı bir yardım görevlisi gibi görünen bu Amerikalı aslında polise işkence ve sorgulama konusunda eğitim vermektedir. Fransız oyuncu Yves Montand'ın bu role seçilme kararında Costa Gavras, Yves Montand'ın var olan günah ve sevaplarını kabul etmiştir. Açıklayıcı bir yüz ve bir parça sınırlı oyunculuk direnci. Film boyunca Yves Montand'ın yüzü görelili olarak hareketsizdir ve ayırmadan ayırma küçük değişiklikler görünür. Diyolog yorgun bir biçimle yürütülür. Yalnızlık ve özgürlük gerektiğinde Costa Gavras

Montand'ın yorgun bir adamın içini dökmesine izin vermiştir. Bu gibi ayrımlarda Gavras yakın çekim kullanır ve ifadelerdeki küçük değişiklikler böylelikle büyütülerek istendiğinden daha büyük bir etki yaratılır (Bobker, 1974:139-140).

Sinan Çetin'in 14 Numara (1985) adlı filminde başarılı bir kompozisyon sergileyen Keriman Ulusoy ise oyuncu-yönetmen arasındaki uyumun ne denli önemli olduğunu Cumhuriyet Gazetesi'nde şöyle açıklamaktadır.

"Yönetmenle oyuncu arasında bir diyalog varsa, yönetmen oyuncusuna saygı duyup onunla fikir alışverişinde bulunuyorsa, neticede iyi şeyler başarılabilceğine inandım..."(1986:5).

Bu tür çalışma kuşkusuz hem yönetmen hem de oyuncu açısından çok verimli olacaktır.

Ömer Kavur ise oyunculara çok fazla karışmadığını, ancak her yönetmenin oyuncuya müdahalelerde bulunduğunu belirtmektedir. Anayurt Oteli (1987) adlı filmde başrol oynayan Serra Yılmaz ise oyuncunun yönetmenin müdahalelerine gereksinimi olduğunu ve yönetmenlerin pek çoğunun oyuncularından ne istediklerini bilmediklerini ileri sürmektedir. Oyuncunun başarılı olabilmesinin ilk koşulunun her çalışmada yönetmenden ve filmde memnun olmak olduğunu belirtmektedir. Özellikle Anayurt Oteli'nde yönetmenle, oynadığı rolün kişiliği konusunda çelişkiye düşmediklerini söylemektedir. Ancak beklenenden farklı bir şey yaptığında yönetmenin karışmasının çok doğal olduğunu da sözlerine eklemektedir (1987).

Tüm bunların yanısıra yönetmen için önemli bir sorunda oyuncu seçimidir. Büyük yetenekleri olmasına karşın izleyicinin koşullanmaları sonucunda pek çok oyuncu belirli rollerle sınırlanmıştır. Müjde Ar'ın "Rabia" rolünü oynadığı düşünüldüğünde bu rolü başarıyla canlandırırsa bile izleyiciler rolün gerçekliği konusunda kuşkuya düşeceklerdir. Bu bir yandan kutuplaşmayı getirirken diğer yandan da doğru rol için doğru oyuncunun seçilmesi gerekliliğini göstermektedir. Öte yandan sinemanın teknik olanakları sayesinde oyuncu seçimindeki bazı sorunlar alıcı oyunları ile kapatılabilir. Örneğin; Boy on a Dolphin (Yunus'un üzerindeki Çocuk, 1957) filminde Sophia Loren'in boyu Alan Ladd'dan uzundur. Birlikte göründükleri ayırmda Loren alçak bir zeminden yürür ve bu fark kapatılır (Boggs, 1978:153-154).

Kuşkusuz oyuncu seçiminde karakter oyuncularının seçimide son derece önemlidir. Pek çok yapımda "yıldız" oyuncuyu aşan karakter oyunculara rastlamak olasıdır. "Yıldız" oyuncuyu tamamlayan kişilerdir karakter oyuncuları. Herhalde onların olmadığı bir sinema düşünülemez.

1.5. Oyuncu Türleri

Sinema oyuncuları daha öncede belirtildiği gibi "yıldız" ve "yıldız olmayan" oyuncular olarak gruplara ayrılımtadırlar. Bu oyuncuların yanısıra yardımcı oyuncularda sinemada önemli bir yer tutmaktadırlar.

"Yıldız" oyunculara en büyük desteği sağlayan kişiler kuşkusuz yardımcı oyunculardır. Özellikle Türk sinemasının yıldızları için en güvenli, en akıllıca yol, çoğu kez yardımcı oyuncu dokusunun içine sızmak olmaktadır. Bu konuda en açık görüşlü olan Müjde Ar'ın Teyzem (1986) ve Ah Belinda (1986)'daki oyunları, Aytaç Arman'ın Adı Vasfiye (1987)'deki, Nur Sürer'in Dul Bir Kadın (1985) daki yardımcı oyuncuların yardımlarından yararlanmayı bilen oyunları, örnek oluşturmaktadır. (Özgüven, 1986:94).

Yardımcı oyuncular ikinci derecede önemli rolleri oynayan yıldızlar olarak tanımlanabilirler. Bu oyuncular zengin bir tip zenginliği içinde yaşamaktadırlar ve filmlerin inandırıcılık düzeyleri genellikle onlara bağlıdır. Örneğin; 14 Numara (1985)'da Keriman Ulusoy ve bir dizi kadın, Bir yudum Sevgi (1984)'de mahalle kadınlarına nasıl sevişeceklerini anlatan Ülkü Ülker ve Pehlivan (1985)'da Almanya'dan dönen kayınbirader rolünü oynayan Yavuzer Çetinkaya hep bu türden oyuncular arasında yer almaktadırlar.

Füsun Demirel ve Erdal Özyağcılar kuşkusuz Türk sinemasının en iyi yardımcı oyuncularını arasında bulunmaktadır. Füsun Demirel Körebe (1984) filminde kapıcı dairesinin kapısını aralayıp baktığında bile etkili olmayı başarmıştır. Ah Belinda'da ise Müjde Ar'ın oyununu destekleyen, tam bir orta sınıf kadınıdır. Erdal Özyağcılar ise Yılanların Öcü (1986) ve Züğürt Ağa (1985) filmlerinde başarılı

kompozisyonlar çizmiştir. Özellikle Şabaniye (1984) filminde "Ölürsem Kabrime Gelme" şarkısıyla ağlayarak ince bir espri anlayışı içinde başarılı bir oyun sergilemiştir.

Macit Koper'in filmografisi Bir Yudum Sevgi' de çocuklarını lokantaya çağırıp çorba içirdiği ayırım ile başlamaktadır. Daha sonra Adı Vasfiye'de "çapkın" iğneciye oynar ve Ah Belinda'da ortadirek bir aile babasını canlandırarak başrol oyunculuğuna yükselir. Bu filmlerin tümünde Macit Koper oyunculuğuna güldürü unsurunu katmaktan kaçınmamıştır. Yarattığı tip "komik" bir yan taşımaktadır. Ancak bu komiklikle hiç bir zaman abartılı değildir ve büyük bir doğallık içinde verilmiştir. Anayurt Oteli'nde ise daha önceki filmlerinden başka bir kimlikle izleyicinin karşısına çıkar Macit Koper. Böylece yardımcı oyunculuktan başrol oyunculuğuna yükselen oyuncu sinemada yepyeni bir tip çizer.

Türk sinemasında yardımcı kadın oyuncular ise önemli bir yer tutmaktadır. "...yardımcı kadın oyuncu tiplerinin sinemaya yansıttığı toplum kesitide ilginçtir. Yeşilcam'a yansıyan gerçekten yansıyan-proleterya'dan, bilemediniz orta sınıfın yukarılarına- (Reha Kral'la, Güler Ökten'in oralarına) kadar gelen bir toplum kadrosu" (Özgüven 1986:94) oluşturmaktadır. Bunların başında Suna Pekuysal gelmektedir. Suna Pekuysal pek çok filmde, filmden bağımsız, bambaşka olaylar yaşatmıştır izleyicilere. Bu arada Serra Yılmaz'a kadar geçen süre içerisinde Güler Ökten, Ferda Ferdağ ,

Nezahat Tanyeli, Reha Kral, Seden Kızıltunç gibi pek çok oyuncu yardımcı rollerde izleyicinin karşısına çıkmıştır.

Serra Yılmaz Kupa Kızı (1986) filminde ortalık hizmetçisi olarak Müjde Ar'a imrenerek bakar, Teyzem'de gene Müjde Ar'ın arkadaşıdır ve onun başını yakar. Daha sonra Macit Koper ile birlikte Anayurt Oteli'nde başrol oyunculuğuna yükselir. Şener Şen ise Züğürt Ağa'da "ölçülü oyunuyla yalnız güldürü sanatçısı değil, dört başı mamur bir karakter oyuncusu da olduğunu kanıtlar." (Dorsay, 1986a:4).

Başrole yükselen Serra Yılmaz, Macit Koper ve Şener Şen gibi oyuncuların artık "yıldız" oyunculuğa yükselecekleri kuşkusuzdur. Ancak Ömer Kavur'un belirttiği gibi bu oyuncular artık eski "yıldız" oyuncu kalıplarını yıkacaklardır. Batı sinemasındaki "yıldız" anlayışının Türk sinemasında da bu oyuncular ile gerçekleşeceğini ileri sürmektedir Ömer Kavur (1987).

Sinema oyuncuları yukarıda değinilen ayrımların yanısıra oynadıkları rolleri kendi kişilikleriyle ilişki kurabilecek bir biçimde de sınıflandırılmışlardır. Edward A. Wright ve Lenthinel H. Downs In a Primerfor Playgors adlı yapıtlarında oyuncuları "öykünmeci", "yorumcu" ve "kişilik" oyuncuları olarak ayırmışlardır (Aktaran Boggs, 1978:150-152).

Öykünmeci oyuncular doğal kişiliğini tamamiyle bırakabilen oyuncudur. Oyuncu, oynadığı kişilik haline gelen

bir yapıya sahiptir. Bu oyuncular tüm kişilikleri canlandırma yeteneğine sahiptirler. Ancak izleyici ile özdeşleşme yoluna gittikleri için başarılı değildirler. İzleyici açısından tehlikelidirler.

Yorumcu oyuncular ise şöyle tanımlanmaktadır. Bu oyuncular kendi kişiliklerini yitirmeden rollerini yerine getirirler. Kişilik ile rolü birleştirdiklerinden dolayı daha başarılıdırlar. Çizilen karaktere yaratıcı bir boyut katabilirler ve kendilerini yenileme olanakları daha fazladır.

Kişilik oyuncularını ise yalnızca kendilerini oynamaktadırlar. Samimiyetle ve doğallıkla oynadıkları için genellikle dinamik ve çekici özelliklere sahiptirler. Bu tür oyuncular popüler olmalarına karşın çok çeşitli rollere çıkamazlar. Başka bir deyişle kendi temel kişilik özelliklerinin dışındakileri yansıtamazlar.

Bu oyuncuların pek çoğunu Türk sinemasından örneklersek özellikle film çevirmeye başladıkları ilk yıllarda Belgin Doruk, Fatma Girik, Göksel Arsoy, Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray gibi dönemlerinin popüler oyuncuları ile karşılaşırız. Yalnız kendilerini oynadıkları için kendi kişiliklerinin dışına çıkamazlar. Böylece belirli rollere çıkarlar ve bu tür oyuncular oyunculuğun kalıplaşmasına yol açmaktadırlar.

Bu oyuncuların yanısıra bir de gerçek yaşamdan seçilmiş kişilerin oyuncu olarak kullanıldıkları görülmektedir.

Kendi günlük yaşamlarını perdede canlandırmak için yaşamın içinden seçilmiş kişileri ilk kez daha öncede belirtildiği gibi "İtalyan Yenigerçekçi Akımı"nın yönetmenleri kullanmışlardır. Bu anlayış İtalyan okulunun "yıldız" olgusunu dışlaması sonucunda sinemanın alışlagelmiş oyuncu sağlanmış yoluna tamamiyle terstir.

"Dünya sineması Roma Açık Şehir'le birinci sınıf bir kadın oyuncu kazandı: Unutulmaz genç hamile kadın Anna Magnani. Basında çıkan haberler Kaldırım Çocukları'nın sahici sokak çocuklarıyla meydana getirildiğini, Resselini'nin filmini doğrudan doğruya konunun geçtiği yerden gelişigüzel topladığı figüranlarla çevirdiğini, Paisa'nın ilk hikayesindeki kahramanın rıhtımda okuma yazma bilmeyen bir kız olduğunu öğretmekten geri kalmamıştır." (Bazin, 1966:153).

Yenigerçekçiliğin en önemli öğelerinden birini oluşturan olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanma yaklaşımı için Cesare Zavattini şunları söylemektedir. "Yaşamlarına doğrudan katılabileceğim, canlı gerçek karakterleri, gerçekliği vermek için kullanırsam duygularım moralman daha güçlü, daha etkili ve daha yararlı hale gelir." (Aktaran Niş-Eryılmaz, 1981:149). Ancak doğal oyuncuların kullanılışı, Yenigerçekçi yönetmenlerin filmlerinde yakın çekimlerden kaçınıp, bel ve boy çekimlerini kullanmalarına neden olmuştur. Çünkü profesyonel olmayan bu oyuncular ilk kez alıcı karşısına çıktıklarından dolayı, yakın çekimler kullanmak belli riskler taşımaktadır (Niş-Eryılmaz, 1981:149).

Türk sinemasında ise doğal oyuncuların başrol oynadıkları filmlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Yusuf ile Kenan (1980) filminde oynayan iki çocuk oyuncu doğal oyuncular arasında yer almaktadır. Sinemamızda doğal oyuncular ya yardımcı oyuncu ya da figüran olarak kullanılmaktadır. Bir Avuç Cennet (1985)'de oynayan çocuklar çevredeki kişiler arasından seçilmişlerdir.

Doğal oyuncu kullanılmasındaki amaç izleyicinin yaşadığı dünyanın en iyi gene izleyicinin içinden birisi tarafından canlandırılabilirdir. Yenigerçekçi akımın yönetmenlerinden Luchino Visconti oyuncular konusundaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir.

"Sinema, insan biçimci bir sanattır. Oyuncular sanatın gerçeğini doğuran yeni insanların yaratıldığı insan malzemeleridir. İnsan varlığının ağırlığı, "bulunuş'u, perdeyi gerçekten dolduran tek 'şey'dir; hava onunla, onun canlı varlığıyla yaratılır ve insanı hareket ettiren tutkularla gerçeklik derinlik kazanır." (1968:455).

2. TÜRK SİNEMASINDA OYUNCULUK

2.1. 1923-1950 Yılları Arasında Oyunculuk

(Tiyatrocular ve Geçiş Döneminde Oyunculuk)

2.1.2. Dönemin Özellikleri

Türkiye, 1914 yılında sinema ile tanışmıştır. 1914 yılından 1923 yılına dek geçen süre içerisinde çekilen filmlerin çoğu belge film niteliğindedir. Az sayıda çekilen öykülü filmler ise istenilen etkiyi yaratamamıştır. Örneğin; Mürebbiye (1919) adlı film ilk öykülü film denemelerinden biridir. Ancak film baştan sona dek tiyatro havası taşımaktadır. Özellikle filmin sonunda kullanılan oyuncular tanıtma bölümüne bu havayı arttırmaktadır. Çünkü tanıtma bölümünde oyuncular sanki izleyicileri selamlıyorlarmış gibi tek tek bir perdeyi aralayıp görünmekte ve alıcıya doğru selam vermektedirler (Onaran, 1981-26). Tiyatronun sinema üzerindeki bu etkisi "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan dönemde çok daha yoğunlaşmış ve yıllarca Türk sinemasını etkilemiştir.

1923 yılına gelindiğinde öykülü film çalışmaları hızlanmış ve böylece "Tiyatrocular Dönemi" başlamıştır. Bu dönem Ateşten Gömlek (1923) filmi ile başlar ve Türk kadınları sinemada oyuncu olarak yerlerini alırlar. İlk kadın oyuncular Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir Ertuğrul'dur.

Böylece Türk sineması, Cumhuriyet dönemine büyük umutlarla girer. Çünkü bu dönemde nüfusun % 90'ı okuma yazma bilmemektedir. Bu yüzden eğitim ve kültür alanındaki savaşta sinemanın etkin bir araç olabileceği düşünülmüştür. Ancak resmi makamlarca sinema başlanmış ve aynı yıl çekilen Leblebici Horhor (1923) ve Kız Kulesinde Bir Facia (1923) adlı filmler ile sinema, özel tekelin eline geçmiştir. "Tiyatro filmi" olarak adlandırılan bu filmlerin oyuncu kadroları "Dar-ül bedayi" oyuncularından oluşturulmuştur. Bu dönemde tiyatro oyuncularının sinemaya aktarılmasının nedenlerinin başında, yönetmenlerin tiyatrodan gelmiş olmaları ve bu yüzden tiyatro oyuncularıyla sıkıntısız çalışmalarıdır (Özön, 1985:346-347).

Muhsin Ertuğrul bu dönemin en etkin yönetmenidir. Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişi ile birlikte tiyatro oyuncularının tekeli kurulur. Bu oyuncuların sinemayı bilmemeleri sonucunda Türk sineması uzun yıllar tiyatro oyuncularının tekeli altında kalmıştır. Bu yıllar tiyatro tekniğinin ve anlayışının sinemada en etkin olduğu yıllardır.

"Şehir tiyatrosu" oyun ya da film olarak en kötü Fransız ve Alman vodvillerini yalnızca kişi ve yer adlarını değiştirerek olduğu gibi sinemaya aktarmışlardır. Bunun yanı sıra tiyatronun sahne düzeni, oyun anlayışı, makyajı, diksiyonu sinemaya getirilmiştir. Tiyatroda ki makyajın, takma sakal ve bıyığın komik olabileceği düşünülmemiş ve

bu yüzden oyuncular sürekli olarak izleyicilerin alay konusu olmuşlardır. "Şehir Tiyatrosu" tekelinin en olumsuz yönlerinden biri dikkate değer hiç bir sinema sanatçısı, oyuncusu, uygulayıcısı yetiştirememesine karşın kalabalık bir yönetmenler ve oyuncular ordusu ortaya çıkarmış olmasıdır (Özön, 1985:350). Nitekim bu dönemde eleştiri yazıları yazarların çoğu tiyatrodan geldikleri için, oyuncuların yalnızca ticari amaçlarla sinemada oynamalarını göz ardı etmişler ve filmlerin yalnızca yönetimini ve teknik yönlerini eleştirmekle yetinmişlerdir (Onaran, 1981:34).

İstanbul Sokaklarında (1931) adlı film ile sesli sinema dönemi başlamıştır. Böylece sinemaya aktarılan operet filmleri sadece müziğe yer vermekle kalmamış, sesli filmin girişinden hemen sonra film yapımcıları ünlü şarkıcıların popülerliğinden yararlanmaya çalışmışlardır. Daha sonra bu tür filmlere para yatırmaya başlamışlardır. Bunun üzerine Semiha Berksoy gibi operet sanatçıları sinemada yerlerini almışlardır. Çünkü daha öncede belirtildiği gibi bu oyuncular sesleri ile sinemada var olmuşlardır. Ancak iyi bir tiyatro oyuncusunun sinemada daha başarılı olacağı kanısından dolayı bu yeni oyunculara olanak tanınmamıştır.

Bu dönemde konuların sınırlı olmasından dolayı Mısır filmlerinin etkisi altında kalınarak melodrama büyük bir yer verilmiştir. 1930-1940'ların tüm Mısır filmlerinde olduğu gibi, 1940-1950'lerin Türk filmlerinin çoğunda ırza

geçme, baştan çıkarma, zina, hapisane, cinayet, intihar ve delilik konuları egemen olmuştur (Onaran, 1981:40).

"Geçiş Dönemi"nde ise oyunculuk anlayışı bir önceki dönemden pek fazla ayırım göstermemiştir. 1939 yılından başlayarak 1950 yılına dek süren bu dönemde de tiyatrocuların egemenliği sürmüştür.

Bu dönemde sinemaya tiyatro dışından gelen yönetmenler, tiyatro oyuncularının sinemaya uyum sağlayamadıklarını, alışkanlıklarından kurtulamadıklarını anlamışlardır. Buna karşın Faruk Kenç gibi yönetmenler aynı geleneği sürdürerek tiyatro oyuncularını kullanmaktan kaçınmamışlardır (Onaran, 1981:53).

Bu yıllarda yapılan en önemli iş, köy filmi, polisiye film, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel film, dram, melodram, güldürü türündeki filmlerin yapılmış olmasıdır.

2.1.3. Oyuncu Kaynakları

"Tiyatrocular Dönemi"nde yalnızca tiyatro kökenli oyuncular beyazperdede varolmuşlardır. Bu dönemde Azize Emir, Gavrnillidesve Lilian Grizi gibi yabancı oyuncular da Türk sinemasında yerlerini almışlardır. Ancak tiyatro oyuncularının egemenliği sürdüğü için bu yeni oyuncular

kısa sürede sinemadan çekilmek zorunda kalmışlardır.

Tiyatro dışı yeni oyuncular bulabilmek amacıyla 1 Aralık 1933 tarihinde Akşam gazetesi bir sinema yıldızı yarışması düzenlemiştir. Ama bu yarışma ilgi görmemiş ve yarışmayı kazananların sinemada çalıştırıldığına ilişkin bir kayda rastlanmamıştır (Onaran, 1981:51).

"Tiyatrocular Dönemi"nin en önemli ve Türk sinemasının ilk "yıldız" oyuncusu Cahide Sonku'dur. Aysel Batakılı Damın Kızı (1935) ile sinemaya giren Cahide Sonku tiyatro oyuncusudur. İlk köy filmi olan bu filmdeki başarısından dolayı oyuncu, sinema eleştirmenleri ve izleyici tarafından çok beğenilmiştir. Prof.Dr. Alim Şerif Onaran bu olayı şöyle açıklamaktadır.

"...Aslında bu filmi bu derece sevdiren, Cahide'nin temsil ettiği Aysel tipidir. Cahide son derece fotojenik bir tipe sahip olduğu için filmde çok iyi fotoğraf vermiştir. Aynı zamanda iyi ve rolünü bulmuş bir oyuncu olarak başarı sağlamıştır." (Aktaran Şener, 1981:13).

Böylece Türk sinemasında Cahide Sonku dönemi başlamış ve uzun yıllar izleyici üzerinde olumlu etkiler bırakmıştır.

Cahide Sonku'nun Muhsin Ertuğrul okulu etkisi altında kalması sonucunda sinemadaki oyunlarının pek çoğu tiyatroya aittir. Ancak tiyatro oyuncuları arasında sinemaya en yakın kişi olduğunu kanıtlamıştır. Rekin Teksoy, Cahide

Sonku'nun döneminin sinema kalıplarına en uygun kişi olduğunu belirterek Muhsin Ertuğrul'un etkisinde bu denli kalmasaydı çok daha iyi bir sinema oyuncusu olabileceğini ileri sürmektedir (Aktaran Şener, 1981:15).

"Geçiş Dönemi" yönetmenleri ise tiyatro oyuncularından yararlanmalarının yanı sıra doğrudan sinemaya başlayan oyunculara da olanak tanımışlardır. Oya Sensev, Reha Yurdakul, Memduh Ün, Sezer Sezin gibi oyuncular bu dönemde yetişmişlerdir. Bu oyuncular, sinemayı tiyatro oyuncularından daha iyi yapabileceklerini kanıtlamışlardır.

Cahide Sonku ile başlayan "yıldız" olgusu Gülistan Güzey, Sezer Sezin gibi oyuncularla devam etmiştir. 1940' lar da adından sıkça söz edilen Gülistan Güzey döneminin "efsane" oyuncularından biri olmuştur. "Gülistan'ın filmi oynuyor" denildiğinde herkes sinemaya koşmuştur. Filmin adı hiç önemli değildir. Bazı filmlerinin oynadığı sinemaların camları, kapıları kırılmıştır (Gürkan, 1987:4).

Bu dönemin erkek "yıldız" oyuncularından biri Muzaffer Tema'dır. Muzaffer Tema Türk sineması için yepyeni bir tip sayılmıştır. Çünkü Muzaffer Tema'dan öncekiler tiyatrodan gelme ve bu geleneği sürdüren oyunculardır. Yalnızca mimik ve abartılı davranışlarıyla izleyiciyi rahatsız eden bu oyuncuların doldurduğu bir devrede ortaya çıkmıştır. Muzaffer Tema önce yakışıklıdır. Değişikliği ise Amerikan jönlerine, özellikle kendini Alan Ladd'a benzet-

mesinden ileri gelmektedir. Bir Amerikan tipi olmaya özenen oyuncuyu halk gerçektende tutmuştur.Çünkü Türk izleyicisinin gerçek ikonları hep Amerikan yıldızları olmuştur. Böylece Muzaffer Tema büyük bir izleyici kitlesini rahatlıkla etkilemiştir. Ancak Muzaffer Tema'nın oyunculuğu hiç bir zaman ortanın üzerine çıkamamıştır. Yalnızca fiziği ile izleyicileri etkilemiştir (Özgüç, 1963a: 14-15).

Mısır filmlerinin yaygınlaşması sonucunda Munir Nurettin Selçuk gibi şarkıcılarda bu dönemde sinemaya başlamışlardır. Daha sonra Müzeyyen Senar Işıl ve Malatyalı Fahri adlı şarkıcılarda sinemaya geçerek filmler çevirmişlerdir.

Ayrıca bu dönemde ilk "jeune premier" tipi olarak Suavi Tedü beyazperde de boy göstermiştir. Bu tipin ortaya çıkış nedeni de bu dönem Fransız filmlerinin etkisi altında kalınmış olmasıdır.

Türk sinemasının 37 yılını kapsayan bu süre içerisinde "yıldız" olgusu sinemamıza yerleşmeye başlamış ve bu olgu çerçevesinde sinema oyunculuğunu bilmeyen kişiler sinemaya girmişlerdir. Bu dönemde sinemaya başlayan oyuncular "Sinemacılar Dönemi"ni hazırlamışlar ve oyunculuklarını bu dönemde de sürdürmüşlerdir. 1949-1950 yılları tiyatrocuların çoğunlukta olduğu son yıllardır. Bu yıllardan sonra tiyatrocular yavaş yavaş sinemayı bırakmışlar ve "Sinemacılar Dönemi" başlamıştır.

2.2. 1950-1970 Yılları Arasında Oyunculuk (Sinemacılar Döneminde Oyunculuk)

2.2.1. Dönemin Özellikleri

"Sinemacılar Dönemi" 1950 yılında başlar ve 1970 yılına dek sürer. Bu dönem Lütfü Akad'ın çektiği Kanun Namına (1952) filmi ile başlamıştır. Kanun Namına sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi açısından tiyatrocuların yapıtlarıyla taban tabana karşıt özellikler taşımaktadır. Bu filmde "tiplleme" ye önem verilmesi, günlük bir olay ele alınarak, bu olayın tiplerin ve çevrenin uyumu Türk sinemasında yeni bir dönemin açılmasına neden olmuştur (Dursun, 1987:8).[†] Bu filmde Gülistan Güzey ile Talat Artemel'in dışındaki Ayhan Işık, Muzaffer Tema, Nubar Terziyan gibi oyuncular tiyatro dışından gelmişlerdir.^{*} Namusunu kurşunla temizleme yolunu seçen "bedbaht" ve "feci akibeti"ni ana tema olarak işleyen konular Kanun Namına' dan sonra sinemamızın gözde ve en çok iş yapan konularından biri olmuştur (Özön, 1985:359).

Bu 20 yıllık dönemin en belirgin özellikleri şunlardır:

1960 yılına dek geçen süre içerisinde Türkiye'de sinema "yıldız"ı olmak isteyen kişilerin hemen hemen tümü alt gelir gruplarından gelmektedir.[†] Onları sinemaya çeken nedenlerin başında yoksul oluşları gelmektedir.[†] Çünkü

sinema çarpıcı zenginlikleri ile bu kişileri çekmektedir.*
Bu durum daha sonraki yıllarda biraz değişmiş ve sinema dergilerinin entellektüel tabakayla bağ kurmaları sonucunda Türk sinemasında okumuş kişiler görülmeye başlamıştır (Özgüç, 1963b:30)[†]. Akad'la başlayan bu dönemin ilk yıllarında, eskiden farklı olarak, büyük bir çoğunluğu doğrudan doğruya sinema oyuncusu ve yönetmeni olarak işe başlayan yönetmen ve oyuncuların ortaya çıkmış olmasıdır. Ancak bunlar arasında sözü edilmeye değer olanlar oldukça azdır. Bu dönemde yeni bir oyunculuk anlayışının gelmesi ve sinema dilinin kurulmasına karşın, uluslararası düzeyde bir sinema anlayışı ortaya çıkamamıştır.

*1960'dan sonra gerçeklik çabaları artar. Fikret Hakan, Muhterem Nur, Aliye Rona, Hülya Koçyiğit gibi oyuncular bu tür filmlerde oynamışlardır. Hülya Koçyiğit'in adını duyuran Susuz Yaz (1963) adlı filmin en ilginç yönü baş oyuncuların Erol Taş dışında, Hülya Koçyiğit ve Ulvi Doğan gibi amatör oyuncularından seçilmiş olmasıdır[†]. Ayrıca bu filmde İzmir'in Bademler Köyü halkı da rol alarak kendi yaşantılarını belgeselci bir anlayış içinde aktarmaya çalışmışlardır. Bu filmde "yıldız" oyuncuların olmayışının nedeni yönetmenin "yıldız" olgusuna karşı olduğundan kaynaklanmamaktadır. Metin Erksan bu rolü Türkan Şoray ve Ayhan Işık'a önerdiğini ancak onlar oynamak istemedikleri için "yıldız" olmayan oyuncularından yararlandığını belirtmektedir (Aktaran Pekşen, 1987:7).

 Ayrıca bu yıllarda Ayşecik (1960) filmi ile birlikte çocuk kahramanlı filmler ortaya çıkmıştır. 1961 ve 1962 yıllarında ise "külhanbeyli", "argolu" ve "erkek davranışlı kadın" kahramanların dizisi başlamıştır. Fatma Girik bu tip filmlerin oyuncusu olmuştur. Öztürk Serengil ise argolu filmlerin vazgeçilmez oyuncusudur. "Adanalı Tayfur" imajını yaratmıştır. Daha sonra bu imajı yıkmak istercesine Murteza (1964) filminde Murteza tipini canlandırmıştır. Öztürk Serengil'in bu başarısı bir kezliktir. Çünkü başarı farklılığı içsel yargının yansıtılmasından kaynaklanmaktadır. Oyuncu gerçeği kendisinin yansıtılabileceği bir yol bulmak zorundadır. Öztürk Serengil gibi oyuncular bir kez başarı gösterirler ve bir daha işitilmezler.

Öte yandan filmlerinde daha çok kadın-erkek ilişkisini işleyen Halit Refiğ, Tanju Gürsu ve Filiz Akın'ın oynadığı Gurbet Kuşları (1964) adlı filmde sonra çektiği İstanbul'un Kızları (1964) filminde şehirli ve kasabalı gençlerin yaşamını inceleyen filmlerin ilk örneklerinden birini vermiştir (Özturan, 1964:35).

 Bu dönemde konuların çeşitliliği artmasına karşın oyuncular her filmde izleyicinin karşısına aynı kişilikle çıkmaya başlamışlardır. Baş oyuncular tüm filmlerinde birbirlerini umutsuzca severler, bir kez bile dudak dudağa gelmeden aşık olurlar, el ele tutuşmalarının hemen ardından kız hamile kalır, oğlan ya hapse düşer ya trajik

bir kaza geçirir. Örneğin; kız kör olur ama göz makyajı bozulmaz (Kür, 1987:2). Böylece yakın geçmişimize dek hep birbirine benzer oyuncular yaratılmıştır.*

* Ayrıca iyi-kötü ayrımı yine bu dönemde belirginleşmiştir. Başrol oyuncularını hep iyidir, umutsuzdur, ezilir ve sonunda mutlaka iyiler kazanır.† Konuların kalıplaşmış olmasından dolayı oyuncular da kalıplaşmıştır.† Örneğin; Hayati Hamzaoğlu gibi karakter oyuncularını sert erkek rollerini oynarlar, kavga ederler ve adam öldürürler. Hulusi Kentmen sinemanın fabrikatör babasıdır. Önce genç kız rollerine çıkan Gülistan Güzey daha sonraki yıllarda iyilik sever annedir.† Aliye Rona sert Anadolu kadını, Sevda Ferdağ ve Diclehan Baban vamp kadını oynarlar.† Eşref Kolçak, Sadri Alışık, Ekrem Bora ve Ahmet Mekin gibi oyuncular hem karakter hem de başrollerde oynamışlardır.† Bu dönemin başrol oyuncularını ise yani "iyi" rollere çıkanlar, Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Orhan Günşinay, Ediz Hun, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Fatma Girik, Filiz Akın ve Hülya Koçyiğit gibi oyunculardır.*

* Bazı oyuncular bu kalıplardan sıyrılabilme amacıyla değişmeye çalışmışlardır. Ancak bu değişim genç bir kızın yaşlı bir kadını oynaması olarak anlaşıldığı için başarılı olamamışlardır. Örneğin; Artist dergisinde yayınlanan bir yazıda bu konuya şöyle değinilmektedir. Hayat Kavgası (1964) filminde Erol Taş ve Muhterem Nur değişik bir biçimde izleyicinin karşısına çıkarlar. Sürekli genç kız

ve genç kadın rollerine çıkan Muhterem Nur bu filmde saçlarına kır düşmüş bir anneyi oynar. ErolTaş ise saçları beyazlaşmış baba rolündedir. Ancak başarılı oldukları söylenemez (1964:30).

2.2.2. Oyuncu Kaynakları

Bu dönemde de tiyatro oyuncularının bir kısmı sinemada varolmuşlardır. Ancak bugün bile gerek Türk sinemasında gerekse diğer ülkelerde özellikle karakter rollerinde, bazende başrollerde tiyatrodan gelen veya her iki alanda da çalışan eğitimlerini tiyatro okullarında tamamlamış pek çok oyuncu vardır.[↑] Bu yıllarda tiyatro oyuncularının etkilerinin azalmasına karşın 1957 yılına dek tiyatrodan gelen oyuncular her türlü rollerde çoğunluğu oluşturmuşlardır. Çeşitli kurumlar tarafından düzenlenen anket ve festivallerde de daha çok tiyatrodan gelen oyuncuların en iyi erkek ve kadın oyuncu seçildikleri görülmüştür.[×] Bu tarihten sonra Türk sinemasında tiyatro oyuncuları daha çok karakter rollerinde veya seslendirme işlerinde kullanılmışlardır.[×] Bunda 1951 yılından başlayarak Yıldız ve Ses gibi sinema dergilerinin açtıkları, büyük ilgi gören artist yarışmalarında etkili olduğu söylenebilir (Onaran, 1981:50-52).[×]

Ayhan Işık, Belgin Doruk, Muhterem Nur gibi oyuncular bu yarışmalar sonucunda sinemaya adım atmışlardır. Ayhan Işık dönemin ilk filmi olan Kanun Namına (1952) ile adını duyurmuş ve daha sonraki yıllarda "yıldız" olgusunun yerleşmesi sonucunda sinemanın "kral"ı olmuştur*. Işık'ın başarısı o güne dek Türk sinemasında görülen diğer tiplerden farklı ve daha yakışıklı olmasından kaynaklanmaktadır. Öyle ki Maceracılar Kralı (1963) adlı filmin sonunda yapımcılar Ayhan Işık'ın ölmesine izin vermemişlerdir. Çünkü kahramanlar filmin sonunda ölmez anlayışı egemendir. Başarı grafiği hızla yükselen Ayhan Işık yılda 10 film çekmeye başlamıştır ve bunların her biri için ancak 20 gün ayırabilmiştir. Bu denli hızlı bir çalışma ortamında oyuncuların başarılı olmasını beklemek yanlış olacaktır.

Dönemin en sevilen ve en beğenilen diğer "yıldız" oyuncusu Göksel Arsoy'dur. Göksel Arsoy'u yepyeni romantik bir kimlik içinde sunan film Samanyolu (1959)'dur. Aynı şekilde sinemaya çok daha önce başlayan Belgin Doruk bu film ile adını duyurmuştur. Böylece beyazperdede "romantik delikanlı" Göksel Arsoy ve "zengin kız" Belgin Doruk ikilisi doğmuştur. Pek çok filmde birlikte oynamışlar ve daha sonraki yıllarda ayrılmalarına karşın yapımcıların isteği üzerine tekrar biraraya gelerek filmler çevirmişlerdir. Göksel Arsoy bu dönemin en çok film çeviren aktörlerinden biridir. Ancak diğer oyuncular gibi oynadığı roller hep aynıdır. Beraber oynadığı oyuncular, dekorlar, elbiseler

bazen olaylar değişir ama Göksel Arsoy değişmez. Belgin Doruk ve Göksel Arsoy çiftinin tutmasından sonra Hülya Koçyiğit ve Ediz Hun çifti sinemaseverlere sunulmuştur.

Kadın yıldızlar arasında ise Filiz Akın ve Türkan Şoray önemli bir yer tutmaktadır. Filiz Akın dönemin tek sarışın yıldızıdır. Avrupai bir tip olmasından dolayı dikkatleri üzerinde toplamıştır. Filiz Akın filmlerinde sık sık şarkıcı ve kör kızı canlandırmıştır. Türkan Şoray ise ilk kez Acı Hayat (1963) filmi ile adını duyurmuştur. Daha önce "Sinemada Yıldız Olgusu" bölümünde de belirtildiği gibi önce "oğlanın sevgilisi" rolüne çıkan Türkan Şoray daha sonraki yıllarda sinemamızın "sultanı" olmuştur.

Ayrıca bu dönemde başrol oynayıp da "yıldız" olamayan oyuncular vardır. Bunlardan biri Fikret Hakan'dır. Sinema serüveni boyunca iyi bir oyuncu olduğunu kanıtlamıştır. Ancak hiçbir zaman Orhan Günşiray, Ayhan Işık gibi birinci plana çıkamamıştır. Çünkü izleyici filmde en iyi yumruk atanı, en iyi espri yapanı istemektedir. Oyun gücü düşünülmemektedir. Bunun nedenlerinden dolayı Fikret Hakan gibi oyuncular hiç bir zaman "yıldız" olamamışlardır (Özgüç, 1963c:6-7).

Öte yandan çocuk oyuncuların en yoğun olduğu dönem "Sinemacılar Dönemi"dir. Zeynep Değirmencioğlu, Sezer İnanoğlu, Ömercik, İlker İnanoğlu, Parla Şenol gibi çocuk oyuncular sinemada yerlerini almışlardır. Dönemin en sevilen

çocuk yıldızı Zeynep Değirmencioğlu'dur. Ayşecik olarak izleyicilere sunulmuştur. Oynadığı filmlerin tümünde "yaramaz", "herşeyi bilen" sonunda sevgilileri barıştırmayı beceren Zeynep Değirmencioğlu daha sonraki yıllarda yapımcılar tarafından "Türk sinemasının lolitası" olarak tanıtılmıştır. Ancak izleyicilerden pek ilgi görememiştir.

• Bu dönemde de şarkıcılardan yararlanılmıştır. Zeki Müren, Gönül Yazar, Emel Sayın sinemada görünmüşlerdir. Bu tür filmler günümüze dek sürmüş ve böylece pek çok ses sanatçısı sinemada boy göstermiştir.

• Dönemin en önemli oyuncusu kuşkusuz Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney ilk olarak Yeşilçam'ın en kötü filmlerinde oynamıştır. Bu birikimlerin sonucunda "çirkin kral" söylencesi doğmuş ve Türk sinema izleyicisinin en geniş yığınları Yılmaz Güney'de kendisiyle bir çok ortak nokta bulmuştur⁷. Vur-kırlı filmlerin tümünde hep horlanan, dışa itilen adamı canlandırmıştır.⁸ Yılmaz Güney ile birlikte yakışıklılık kavramı yıkılmaya başlamış ve daha gerçekçi bir oyun anlayışı egemen olmaya başlamıştır⁹. Yılmaz Güney'in ardından yeni bir sinemacılar topluluğu ortaya çıkmış ve Türk sineması üçüncü dünya sinemaları arasında başarı kazanmıştır (Özön, 1985:385)¹⁰.

• Bundan sonraki dönem Kadir İnanır, Tarık Akan, Müjde Ar, Hale Soygazi, Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Hülya Avşar gibi oyuncuların dönemidir.

2.3. 1970-1987 Yılları Arasında Oyunculuk

(Genç Sinemacılar Döneminde Oyunculuk)

2.3.1. Dönemin Özellikleri

Bu dönem 1970 yılında başlayıp günümüze dek süren dönemdir. "Genç Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılır. Dönemin başlaması ile birlikte vurdulu-kırdılı filmlerin sayısında artış gözlemlenmiştir. Yılmaz Güney, Yılmaz Köksal, İrfan Aksoy ve Behçet Nacar gibi isimler bu filmler ile duyulmaya başlamıştır. Ancak Yılmaz Güney'in diğer oyuncularından büyük bir ayrıcalığı vardır. O, karşılıklı, oynadığı masum kızlar bir yana, soyunan kadın oyuncuların hiç biriyle yatağı girmemiştir (Özgüç, 1976:69). Bu filmlerle birlikte seks filmlerinin başlaması sonucunda bir önceki dönemin ünlü oyuncularının çevirdiği film sayısı düşmeye başlamıştır. Çünkü çok kısa süreler içinde yapılan ucuz maliyetli filmlerle çıplaklık yapay bir biçim almıştır.

1972 yılında yönetmen Melih Gülgen'le oyuncu Behçet Nacar ikilisi seks-avantür filmlerini ortaya çıkarmışlardır. Bu olgu kadın oyuncuları büyük ölçüde etkilemiştir. Sinemasal sınıflamalardan biri "kötü kadın" diğeri ise "iyi kadın"dır. Türk sinemasında başrolü oynayanlar kesinlikle "iyi kadın" sınıfında yer almaktadırlar. Bu gelenek Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit üçlüsüne dek uzanmıştır. Bu yıldızlar hem köylü hem de kentsoylu tiplere yönelik filmler çevirmişlerdir. Bu kalıp 1975'lerde

değişmeye başlamıştır. Gerçekten de ilk kez "masum kız soyunmaz" kuralı seks filmleri ile yerle bir edilmiştir. Mine Mutlu, Arzu Okay gibi oyuncular bu dönemde birbiri ardına filmler çevirmişlerdir. Mine Mutlu seks fırtınasından önce de cinselliğini sunmuştur. Önce "masum kız" imajı yaratan Arzu Okay ise daha sonra seks filmlerinde oynamaya başlamıştır. Yıllar öncesinin Neriman Köksal'ı ile yıllar sonrasının Mine Mutlu'sundan ayrı bir tip çizmiştir Arzu Okay (Özgüç, 1976:91-92).

Bu filmlerin yaygınlaşması sonucunda Sermet Serdengeçti ile birlikte yeni bir erkek tipi de ortaya çıkmıştır. Böylece taşralı, halka dönük erkek tipi Türk sinemasında yerini almıştır. Daha sonra tiyatrodan sinemaya geçen Ali Poyrazoğlu, Mete İnselel, Aydemir Akbaş, Hadi Çaman, Demircan Türkdoğan gibi oyuncular bu geleneği sürdürmüşlerdir. Bu tiplerin tiyatro oyuncularından seçilmesinin nedenlerinden biri profesyonel sanatçılar olduklarından dolayı komedi türündeki filmlere yatkın özellikler taşımalarıdır. Böylece bir dönem içinde olsa bu kadın ve erkek oyuncular "yıldız" olmuşlardır (Özgüç, 1976:93-94).

Bu dönemde arabesk filmler Türk sinemasında yerini almıştır. 1970'lerde Orhan Gencebay'ın plak dünyasında adını duyurması tüm dikkatlerin sanatçı üzerinde toplanmasına neden olmuştur. Alışılmış müzik türlerinden ve sözlerinden farklı bir yapıya sahip parçaların çok sayıda dinleyici bulması, bu konuya sinemanında el atmasına neden

olmuştur. Böylece sinema ile plak dünyası birbirlerinden habersiz bir ortaklık kurarak işbirliğine yönelmiştir. Bu filmlerin tutması için plakların satması, plakların satması içinde filmlerin yapılması gerekmiştir. Bunun sonucunda sinemada arabesk furyası, bir gereksinimden değil, aksine ticari bir amaçtan yer bulup yerleşmiştir. Seks filmlerinin yaygınlaştığı bir dönemde ortaya çıkan bu filmler geniş izleyici kitlelerini sinemalara çekmiştir. Boşlukta gezinen birtakım izleyiciler arabesk filmlerin giderek korkutucu boyutlara ulaşmasına zemin hazırlamışlardır (Evren, 1985:12).

1970 yılından 1980 yılına dek geçen süre içerisinde sinema belli kalıplar içerisinde sıkışıp kalmıştır. Bu süre içerisinde yukarıda da belirtildiği gibi kadınlar "iyi" ve "kötü" olmak üzere iki kesin kalıba girmek zorunda kalmışlardır. O dönemlerde iyi kadın "namus" ve "safılık" simgesidir. Genelevde çalışsa, "vesikalı" olsa bile yatağa girmez, sevdiği erkekle öpüşemezlerdi. "Kötü kadın" ise her açıdan "iyi kadın"ın karşı ucunda olmak zorunda kalmıştır. "Günah" simgesi bu kadın acı çekemez, sevemez ve mutlu olamazdı. Sevişir, soyunur, baştan çıkartır ve aldatırdı. (Altınsay, 1985:18). Nebahat Çehre, Aysel Tanju, Leyla Sayar ve Suzan Avcı gibi oyuncular sinemamızın "erotik" simgeleri olmuş oyunculardır.

1980'lere gelindiğinde konulara yaklaşımda belgeci bir tutum, insanı doğal çevresiyle birlikte ele alıp inceleme, değerlendirme göze çarpmaktadır. Böylece eskinin,

film türü ne olursa olsun her özelliği birbirine benzeyen, her davranışı önceden bilinen kalıplaşmış kahramanların yerine, değişik, ayrı özellikleri olan kişiler sinemaya girmeye başlamışlardır (Dorsay, 1986b:4). Bu oyuncular arasında Kemal Sunal, Müjde Ar, Tarık Akan, Kadir İnanır, Zuhal Olcay, Hale Soygazi gibi adlar bulunmaktadır. Bunların yanı sıra Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray gibi oyuncular kendilerini yenileme yoluna giderler.

Fatma Girik ise bir önceki dönemde olduğu gibi "erkek davranışlı kadın" filmlerinde oynamaya devam etmiştir. Örneğin; İntikam Meleği / Dişi Hamlet (1975) filminde "Hamlet" tipini kadın kişiliği ve giysileri içinde canlandırmıştır.

Bu yıllarda cinsel çatışmaların, çevre baskılarının temelini oluşturduğu sosyal içerikli filmler ile birlikte Türk Sinemasında yeni bir dönem başlamış ve kadının cinsel özgürlüğü de bu dönemde gündeme gelmiştir. Sosyal içerikli filmlere yansıyan bu yeni dönem erotizminin simgesi Müjde Ar'dır. Çünkü bir dönemin Leyla Sayar'ı gibi usta sinemacıların eşliğinde nerede ne yapmasını bilen bir oyuncudur (Altınsay, 1985:19). İlk filmlerinde genellikle düşmüş bir kadının kurtulma çabalarını oynamasına karşın, bir kadınında cinsel sorunları olabileceğini Ah Güzel İstanbul (1981) filmi ile kanıtlamıştır. "Yıldız" oyuncuların da soyunabileceğini kanıtlayan Müjde Ar, bu filmde toplum dışına

itilen bir fahişeyi oynar. Uzun yol sofrü Kadir Inanır'la sevişirken, ciklet çiğneyecek kadar ilgisiz bir kadındır. Bu arada Türkan Şoray'da Mine (1982) ve Seni Seviyorum (1983) filmlerinde kadının da sevgisinin cinsel boyutlara ulaşabileceğini gösterir. Böylece yıllardır yaratılan Türkan Şoray imajı yıkılmaya başlar. Ancak Türkan Şoray ilk kez yatağa girdiği Cihan Ünal ile evlenerek yaptığını bir anlamda meşrulaştırmıştır. Müjde Ar ve Türkan Şoray gibi sevişmemesine karşın Hülya Koçyiğit de üzerinde eğreti duran rollerden bu yıllarda sıyrılır. Böylece bu "yıldız"ların yarattıkları imajlar anlıklardan silinmeye başlar ve sinemaya sorunları olan yeni bir kadın tipi gelir.

Kuşkusuz "yıldız" oyuncuların soyunmalarının bu denli çabuk kabul edilmesinin bir nedeni de televizyondur. Televizyonda yayınlanan yabancı diziler şimdiye dek yabancı film bile izlememiş geniş kitleleri farklı yaşam biçimleri ile tanıştırmıştır. Sue Ellanlar'ın, Pamelalar'ın öpüşmelerini defalarca izleyen kişi, artık Türkan Şoray'ın bile öpüşmesini kanıksar olmuştur. Hatta kimi kez bunu çağdaşlaşmanın bir ölçüsü bile saymıştır (Altınsay, 1985:19). Bu ölçüler içerisinde yapılan filmlerin ve özellikle Müjde Ar filmlerinin iş yapması sonucunda soyunan güzel kadın imajı sinemamıza yerleşmiştir. Ancak Müjde Ar'ın yarattığı cinsellik ne "kötü kadın" ne de "zorla kirletilen masum kız" kalıplarına girmektedir. Cinselliğini yalnız vücuduyla değil, yüzü ve mimikleriyle de ortaya koyabilmektedir.

Örneğin; Fahriye Abla (1984) filminde ustaca kullandığı yüzünde sergilediği duygular açık saçık bir yatak sahnesinden çok daha başarılıdır. Buna karşın Türk sinemasında Ahu Tuğba, Banu Alkan, Serpil Çakmaklı ve Oya Aydoğan gibi çıplaklıkları ile izleyiciyi çekme çabasında olan oyuncular bulunmaktadır. Türk sinemasının bu günkü "vamp" kadınları bu oyunculardır. Bunlar hem "iyi kadın" hem de "soyunan kadın" olamayan oyunculardır. Ancak soyunarak ve özel yaşamları ile ilgi çekmeyi başarabilen bu oyuncuların filmleri en çok iş yapan filmler arasında yer almaktadır. Örneğin, Ahu Tuğba ve Tarık Akan'ın başrolü oynadıkları Beyaz Ölüm (1983) en çok iş yapan Türk filmlerinden biridir.*

Öte yandan bu dönemde kadın sorunu sinemanın en güncel konuları arasında yer almıştır. Bu filmlerin vazgeçilmez oyuncusu Müjde Ar'dır. Dul bir Kadın (1985) filminde özgür ile dul kalmış kadın ayrımına değinir. Fahriye Abla (1984)'da Türk sinemasında bu güne dek kötü talihini yenip pavyona düşmekten kurtulan ilk kadını, Adı Vasfiye (1986)'de kadının "namuslu" "vamp", "evinin hanımı" gibi kalıplara sokulamayacağını bunların hepsi olduğunu vurgular. Asılacak Kadın (1987) filminde akli dengesini yitirdi-yitirecek bir kadını canlandırır. Müjde Ar hemen hemen her filminde sonunda erkek egemenliğinden kurtulan, özgürlüğünü bulan kadın tipini oynar. Böylece yıkılmaya çalışılan kalıplar sinemamızda tekrar oluşur.

* Bu film Aralık 1983'de iki haftada 22 sinemada 22 Milyon 882 bin 981 lira hasılat yaparak erişilmesi güç bir rekor kırmıştır. (Cumhuriyet, 15 Ekim 1985):4

Müjde Ar'ın bu atılımından sonra çekilen Bir Yudum Sevgi (1984) filmi kadın filmleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü bu filmde Hale Soygazi'nin canlandığı Aygül tipi Türk sineması için değişik bir tiptir. "Namuslu kadın" imajı bir yana bırakılarak, cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak gören, yaşayan bir kadındır Aygül.

Türk sinemasının yavaş yavaş Batı'ya açılması, çeşitli film festivallerine katılması sonucunda oyuncular daha gerçekçi olmaya başlamışlardır. 1980'lerden sonra yıkılmaya başlayan oyuncu kalıpları sonucunda "yıldız" olgusunda yadsınmaya başlanmıştır. Artık sinemamızda yakışıklılığın, özel bakışların, göz süzerek konuşmaların yeterli olmadığı anlaşılmaya başlanmıştır. Bu değişimin ayrımlarına varan oyuncularından biri Tarık Akan'dır. Örneğin; Pehlivan (1985) ve Bir Avuç Cennet (1985) gibi filmlerde daha önce oluşturulan "şehirli delikanlı" imajından sıyrılmıştır. Ama bu kez "köylü" imajına bürünür. Daha sonra bu imajda yıkmak istercesine Halkalı Köle (1986) filminde entellektüel bir tipi canlandırır. Ancak başarılı olamaz. Çünkü daha önce "Sinema Oyuncusu Nasıl Olmalıdır?" bölümünde de belirtildiği gibi sinema oyuncusu yaptığı her hareketi haklaştırmak zorundadır. Ayrıca buna uygun bir görüntüsü olmalıdır. Bu filmde Tarık Akan'ın hareketleri, kadına bakış açısı, aydın bir erkeğin davranışları ile örtüşmez. Başarısızlığının bir diğer nedeni ise senaryoda tipin iyi belirlenmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Aynı sorunlar Kadir İnanır gibi oyuncular için de geçerlidir. Hemen hemen her filmde "sert", "kadını koruyan", "düzene karşı çıkan" erkeği oynayan Kadir İnanır'da bu imajı yıkma yollarını arar.* Özellikle Yılanların Öcü (1986) adlı filmde annesi de olsa bir kadına boyun eğer bir erkeği canlandırır. Ancak Kadir İnanır'ın bu çabalara karşın çok fazla değiştiği söylenemez. Örneğin; 1970'lerde çevirdiği Düzen ve 1987'de çevirdiği Umut Sokağı filmi arasında büyük bir benzerlik vardır. İki filmde de bir kabadayıyı oynar. Düzen filminde "düzene karşı çıktığım için kabadayı oldum" der. Benzer bir deyişi Umut Sokağı'nda da kullanır. Her iki filmde de sevdiği kızla evlenmekten kaçır. Tek amacı sevgililerinin bu işlere girmesini önlemektir. Adaletle teslim olmaktan kaçınmaz. Silahın üstüne gidecek kadar cesurdur. Umut Sokağı'nda "mahalle delikanlısı" imajından "Kadırgalı Ali Sirvan" imajına bürünür. Bu iki filmde de hep işten çıkarıldığı, haksızlığa dayanamadığı için kabadayı olmuştur. Daha öncede belirtildiği gibi Türk sinemasında oyuncuların sorunlarından biri senaryoda neyin belirlendiğidir. Ancak oyuncu bu rolü oynamak zorunda değildir ve rol onun seçimine bağlıdır. Ayrıca sözü edilen ilk filmin yönetmeni Nazmi Özer, ikinci filmin yönetmeni ise Şerif Gören'dir. Kısaca yönetmenler farklı olsada Kadir İnanır'ın kişiliği, yapısı, duruşu, bakışı, oynadığı rol pek fazla değişmemektedir. Kısacası Kadir İnanır hiç bir filminde "oynamaz",

* Bir Yudum Sevgi (1984), Dikenli Yol (1986), Sen Türkülerini Söyle (1986), Yılanların Öcü (1986) adlı filmler bu çabanın ürünleridir.

rol yaptığını unutamaz.Ömer Kavur ise Kadir İnanır'ın kamyon şoförünü de bir burjuvayı da oynasa asla değişmediğini ileri sürmektedir. Ona göre Kadir İnanır hiç bir rol ile örtüşemeyen bir oyuncudur (1987). Daha önce "Oyuncu Türleri" bölümünde belirtildiği gibi Kadir İnanır kişilik oyuncusudur.Bu tür oyuncular popüler olmalarına karşın çok çeşitli rollere çıkamazlar.

Bu oyuncular Türk sinemasında pek çok kuralları yıkmalarına karşın, şimdi de kendi kurallarını sinemaya getirmişlerdir. Artık Türk sinemasının yeni sorunu Müjde Ar ve diğerlerinin yarattıkları kalıpların nasıl kırılacağıdır.

Türk sinemasında sürekli olarak oyuncu kalıplarına rastlanması ve bu oyuncuların filmlerinin ilgi çekmesinin nedenlerinin başında Yeşilçam'ın belli özellikleri olmasıdır. Örneğin; tip olayı Tiplere dayalı bir sinemanın karşısında karakterlere dayalı bir sinema vardır.Yeşilçam tarzı sinema tiplere dayanır, bunun dışına çıkmak isterken, tipler karşısındaki tavır net değildir. Kişiselleşen sinemamız tiplerin yerine karakterleri getirebilmelidir. Oyuncular bir yandan alışkanlıklarını aşamadıkları için diğer yandan Yeşilçam tarzı sinema içinde film yapmayı sürdürmek istediklerinden tiplerinden uzaklaşmamaktadırlar. Dolayısıyla farklı bir sinema yapma eğilimindeki filmlerde tip karakter arası kişiler ortaya çıkmakta ve bu nedenle iliş-

kilerde gereği gibi boyutlanıp derinleşememektedir (Ayça, 1987:38).

2.3.2. Oyuncu Kaynakları

Dönemin ilk yıllarında seks filmlerinden dolayı yukarıda da belirtildiği gibi tiyatro oyuncularından yararlanılmıştır. Bunun yanısıra Neşe Karaböcek, Orhan Gencebay, Zeki Müren, Emel Sayın, Bülent Ersoy gibi şarkıcılarda sinemaya adım atmışlardır. Bu kişiler sinemaya yeni bir anlayış getirirken, sinema oyuncuları da teker teker şarkıcılığa soyunmuşlardır. Bu olgunun nedeni sinema oyuncularının, sinemadan para kazanamamalarıdır. Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Göksel Arsoy, Müjde Ar gibi oyuncular sahneye çıkmışlardır.

Popüler olmuş her olaya ve kişiye alıcılarını yönlüten Türk sineması için arabesk sanatçılar da kaçırılmaması gereken bir olanak olmuştur. Böylece Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Gülten Karaböcek gibi şarkıcılar beyaz perdeye dönerek izleyici için değişik bir görünüm ortaya koymuşlardır. (Evren, 1985:12). Muhsin Ertuğrul döneminde Münir Nureddin'li filmlerle başlayan bu olgu günümüze dek sürmüştür. 1980 yılında çekilen 68 filmin 27 tanesi şarkıcı türkü filmidir (Coş, 1985:38). Bu şarkıcı oyuncuların yanısıra,

Metin Oktay, Senol-Birol Pekel ve Varol Ürkmez gibi sporcular yeşil sahaların sinemaya armağan ettiği bir başka alanın popüler kişileri olmuşlardır.

Bu dönemde sinema dergilerinin ve günlük gazetele-
rin açtığı sinema yıldızı yarışmaları sonucunda pek çok
kişi sinemaya girmeye başlamıştır. Kadir İnanır, Necla Na-
zır, Gülşen Bubikoğlu, Tarık Akan gibi oyuncular bu yoldan
sinemaya girmişlerdir. Bu yeni oyuncular ilk filmlerinde
genellikle "yıldız" oyuncularla oynayarak yerlerini sağlam
temeller üzerine oturtmaya çalışmışlardır. Örneğin; yeni
bir tip olarak sinemaya giren Kadir İnanır, Fatma Girik
ile birlikte Kambur (1973) filminde oynar. Bu film "güzel
kız", "yakışıklı delikanlı" imajını yıkar gibi görünmesine
karşın istenilen amacı ulaşamamıştır. Çünkü Kadir İnanır
yakışıklıdır, Fatma Girik ise yine güzel bir kadındır.

Ayrıca bu dönemde televizyonun yaygınlaşması sonu-
cunda televizyon dizilerinden sinemaya geçen oyuncular da
bulunmaktadır. Bunlar arasında en popüler olanı Müjde Ar'
dır. Aşk-ı Memnu (1972) dizisi ile televizyonda görünür
görünmez popüler bir "yıldız" olma yolunda ilk adımı at-
mıştır.

Öte yandan mankenler de sinemaya girerek film çevir-
meye başlamışlardır. Bu oyuncuların tek özelliği düzgün bir
fiziğe sahip olmalarıdır. Sevtap Parman, Kenan Kalav ve
Yaşar Alptekin gibi oyuncular sinemanın manken oyuncularıdır.

Bu oyuncuların yanısıra Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Güngör Bayrak ve Yaprak Özdemiroğlu gibi magazin basınının sinemaya kazandırdığı oyuncular bulunmaktadır.

Aytaç Arman gibi oyuncular başrol oynamalarına karşın "yıldız" olamamış oyunculardır. Bunun nedenlerinden biri yukarıda da belirtildiği gibi "yıldız" anlayışının yavaş yavaş değişmeye başlamasıdır. Bu oyuncular arasında bir de televizyon ve sinema arasında gidip gelenler vardır. Bu oyuncuların televizyonda başarılı olmalarının nedeni filmlerde görünmeleridir (Jowett, Linton, 1984:79). Aytaç Arman ve Necla Nazır gibi oyuncuların televizyona çıkma nedenleri ise kendilerini meşrulaştırmak içindir. Böylece Aytaç Arman Parmak Damgası (1984) adlı televizyon dizisi ile izleyicilerin karşısına çıkar. Ardından Adı Vasfiye (1986) ile sinemaya döner ve başarısını kanıtlar. Bu filmde bir kadının peşini bırakmayan, sonunda kendisi ile birlikte kadını da sürükleyen bir erkeği canlandırır. Fatmagül'ün Suçu Ne? (1986) filmini bu başarının ardından çevirir.

Aynı şekilde Yarın Artık Bugündür (1986) dizisi ile Necla Nazır da televizyon ve sinema arasında gidip gelen oyuncular arasına karışmıştır. Aytaç Arman örneğinde olduğu gibi bu dizinin ardından Ölmez Ağacı (1986) filmini çevirir. Bu filmde yaşamını Almanya'da sürdüren ve evlenmemiş bir kızı oynar. Filmde yalnızca oyuncunun inandırıcılığıyla gerçeklik kazanan bir ayırım vardır. Türkiye'ye kesin dönüş yapan ailenin kızı orada aşık olduğu Yunanlı genç adama

geri dönecek. Milliyetçilik duygularımızı zedeleyebilecek, sofuca tartışmalara yol açabilecek bu ayrımlarda, Necla Nazır gerçekten etkileyicidir (İleri, 1986:16). Böylece televizyonda bir görünüp ardından sinemaya dönerek kendilerini izleyicilere kabul ettirme yolunu seçmişlerdir.

Türkiye'de bir sinema oyunculuğu okulunun olmaması sonucunda oyuncu kaynakları hep sınırlı kalmış ve oyuncu kalıpları bir türlü yıkılamamıştır. Bu gerçekten yola çıkan ve tip-karakter çatışmasını ortadan kaldırmaya çalışan bazı yönetmenler tekrar Macit Koper, Şener Şen, Serra Yılmaz, Nur Sürer, Zuhâl Olcay, Keriman Ulusoy, Macide Tanır, Rutkay Aziz ve Şahika Tekand gibi tiyatrodan gelme oyuncular ile çalışma yolunu denemektedirler.

2.4. Tiyatro Oyuncularının Sinemada Etkilerinin Yoğunlaşması

Sinemanın ilk yıllarında daha öncede belirtildiği gibi sinema oyuncularını yetiştirecek okulların olmaması ve oyuncu kaynaklarının sınırlı olmasından dolayı tiyatro oyuncuları beyazperdede görünmüşlerdir. Daha sonraki yıllarda bu etki azalmış, ancak hiç bir dönemde tiyatro oyuncuları tamamiyle sinemadan uzaklaşmamışlardır. Özellikle Türk sinemasında bu etki son yıllarda gittikçe yoğunlaşmaya başlamıştır. Tüm kuramcıların karşı çıkmalarına karşın

tiyatrodan gelen oyuncuların çok daha başarılı oldukları gözlenmektedir. Daha öncede belirtildiği gibi Kuleşov gibi kuramcılar bir rolü beyazperdede sokaktan geçen bir kişinin tiyatro oyuncusundan daha iyi oynayacağını belirtmektedirler. Ancak sinemamızda tiyatro kökenli oyuncular daha başarılı olmuş ve karakter oyunculuğundan sıyrılıp başrol oyunculuğuna kadar yükselmişlerdir. "Bunun nedenlerinden biri Türkiye'de oyuncuların" güzellik" ve "yıldız" yarışmaları sonucunda sinemaya girmelerinden kaynaklanmaktadır. İzleyicilerin pek çoğunun perdede rolünün gereklerini kavramış oyuncuları istemeleri de tiyatro oyuncularının etkilerini arttırmıştır. Artık oyuncunun fiziki güzelliklerinden söz etmeyi bir yana bırakıp oyun gücüne bakılmaya başlanmıştır.

Tiyatro oyuncularının etkilerinin bu denli yoğunlaşmasının diğer nedeni ise sesli filmlerin çekilmeye başlamasıdır. Bu güne dek kendi sesleriyle konuşamayan oyuncuların pek çoğu sesli filmlerde başarılı olamamaktadırlar. Örneğin; Dilan (1986) Türkiye'nin sesli çekilen ikinci filmidir. Dilan'ı canlandıran Derya Arbaş, sesli çekimden en çok sıkıntı çeken oyuncu olmuştur. Aksanlı Türkçesi'nin yanısıra, bu dünyaya yabancı oluşuda oyuncunun en büyük sorunudur. Derya Arbaş'ın yanısıra bu filmde Keriman Ulusoy gibi tiyatro oyuncularıda rol almışlardır (Balamir, 1986:69).

Sinemamızda uzun yıllar "yıldız" oyuncuları tiyatro oyuncuları seslendirmişlerdir. İzleyici bu seslere o denli alışmıştır ki ara sıra oyuncunun kendi sesiyle konuştuğu

filmler yadırganmıştır. Örneğin; Belgin Doruk Bozuk Düzen (1965) adlı filmde kendi sesiyle konuşmuş ve ince, çocuksu sesiyle izleyicileri şaşırtmıştır. Öte yandan Çolpan İlhan ve Sadri Alışık gibi tiyatrodan gelme oyuncular hep kendi sesleriyle sinemada varolmuşlardır.

Üçüncü sesli olarak çekilen film ise Yer Demir Gök Bakır (1987) adlı filmidir. Bu filmde ilk kez alıcı karşısına çıkan Rutkay Aziz, Taşbaş rolünde çok güzel görüntüler yansıtmıştır. Yine tiyatro oyuncusu Macide Tanır tiyatrodaki alışmadığı bir çalışma biçimi içinde bu filmde oynamıştır. Filmin yönetmeni Zülfü Livaneli oyuncunun bu alışmamışlığının rolünün hangi sahnede ne zaman çekileceğini tam bilememekten kaynaklandığını belirtmektedir (Aktaran Ülkenciler, 1987:17).

Yer Demir Gök Bakır adlı kitabın yazarı Yaşar Kemal ise filmde tiyatro oyuncularının kullanılma nedenini şöyle açıklamaktadır.

"Sesli film olduğu için oynayanları tiyatrodan almak zorunda kaldık. Çünkü sinema aktörleri ya da aktivistleri ezberleyemiyorlar. Hep dublajla çalışıyorlar...Sesli çekileceği için, gerçekten benim çok hayran olduğum bir aktrist vardı tiyatrodaki... Macide Tanır. Kadın başrolü o oynuyor. İkincisi Taşbaşoğlu idi. Gene tiyatrodan bulmak zorundaydık. Rutkay Aziz Oynadı.." (1987:25).

Öte yandan bugün kendilerini konuşan başoyuncu sayısı gittikçe artmaktadır. Türkan Şoray ilk kez Hazal (1980)'da seslendirmeye girmiş, daha sonra Mine (1982),

Körebe (1984) gibi filmlerde kendi sesiyle konuşmuştur. Türkan Şoray kendi sesiyle varolmanın gerçeklik duygusunu daha çok sağladığını, ayrıca oyuncunun bu durumda neler hissederek oynadığını daha iyi bildiğini belirtmektedir (1987). Türkan Şoray'ın yanısıra Müjde Ar, Kadir İnanır, Tarık Akan gibi oyuncular da kendi sesleriyle konuşmaktadırlar. Seslendirme sorunu sinemamızın filmlerin sesli olarak çekilmemesi sonucunda en zorlu işleri arasında yer almaktadır. Seslendirme sanatçıları Türkçe söyleyiş kurallarına çok bağlı olduklarından dolayı, canlandırılan kişiliğin gerçekliğini zedelemektedirler. Oyuncu kendi seslendirdiği zaman ise kendi konuşma biçimiyle ortaya çıkmakta ve çoğu kez vurgulama yanlışlarına düşmektedir. İşte bu nedenlerden dolayı tekrar tiyatro oyuncularından yararlanılma yoluna gidilmiştir.

Zuhal Olcay, Macit Koper, İsmet Ay, Serra Yılmaz, Şener Şen, Nur Sürer, Şahika Tekand gibi genç oyuncuların pek çoğu tiyatro kökenli oyunculardır.

Macit Koper Türk sinemasında bilinen "yıldız" olgusunu yıkarak başrol oyunculuğuna yükselen oyuncuların biridir. Yıllarca tiyatro oyunculuğu yapan Macit Koper bazı filmlerde karakter rollerine çıkmıştır. Daha sonra Ah Belinda (1986) ve Anayurt Oteli (1987) adlı filmler ile birlikte başrol oyunculuğuna yükselmiştir. Tiyatro oyuncularının sinemaya girdikten kısa bir süre sonra başrol oyunculuğuna yükselmelerinin nedenleri arasında belli bir oyunculuk

kültürü aldıklarından dolayı daha önce sözü edilen oyunculuk sistemlerini çok iyi bilmeleri ve kendilerine bu sistemlerden birini seçerek oynamalarıdır. Macit Koper tiyatro oyuncularının bilinen "yıldız" olgusunu yıkarak başrol oyunculuğuna yükselmeleri konusunda şunları söylemektedir.

"Bazı sinemacılar bu işe karşı çıkıyorlar... Tek değerlendirme de sinemayla tiyatronun ayrı oluşu. Öyledir ama oyunculuk aynıdır. Zaten oyunculuğu bilen birisi bu ayrımı hemen fark eder...İnsan tiyatrodaki rolünü baştan sona oynar. Sinemada parça parça oynamayı öğrendiği zaman mesele kalmaz..." (Aktaran Tüzel, 1987:17).

Şener Şen ise tiyatro ve sinemada bilinen komik adam tiplerine çıkmayı yeğlemiş bir oyuncudur. Ancak ilk kez Namuslu (1984) filmi ile bu imajı değiştirmiştir. Daha sonra Çıplak Vatandaş (1985)'da emekle, para ilişkisini değişen, Züğürt Ağa (1985)'da ise ağılık kurumunu eleştiren çok başarılı oyunlar sergilemiştir. Daha sonra çevirdiği Değirmen (1987)'de aslında güçsüz olupta makamına sığınan bir kaymakamı oynamıştır. Son çevirdiği Muhsin Bey (1987) adlı filmde ise Şener Şen artık güldürü oyuncusu değildir. Bu filmde arabeskle savaşıyan eski bir gazino organizatörünü canlandırmıştır. Ayrıca filmin diğer bir özelliği oyuncuların hemen hemen tümünün tiyatro oyuncuları olmalarıdır. Şermin Hürmeriç, Uğur Yücel gibi. Özellikle Uğur Yücel bu film ile başarısının doruğuna ulaşmıştır.

Zuhal Olcay ise Türk sinemasında bilinçli bir oyunculuk anlayışı olmadığını, yarışmalar sonucunda sinemaya

geçip, on onbeş yılda deneyimlerle elde edilen oyunculuğu tiyatro oyuncularının okulda bir yılda öğrendiklerinden dolayı daha başarılı olduklarını ileri sürmektedir (Aktaran Tüzel, 1986:18). Gerçektende Zuhal Olcay'ın belirttiği gibi hiç bir eğitim görmeksizin sinemaya giren kişilerin bilinçli bir oyunculuk sergilemeleri oldukça güçtür. Bu arada izleyicide son yıllarda oyuncunun yakışıklılığına, göz süzerek konuşmasına bakmayı bir yana bırakarak oyun gücüne bakmaya başlamıştır.

Nur Sürer ve İsmet Ay da diğer tiyatro oyuncuları gibi önce karakter rollerine çıkmışlardır. İsmet Ay kendine özgü yorumuyla filme renk katan bir oyuncudur. Asılacak Kadın (1987) filminde başrol oynar ve bu filmde oyun gücüyle Müjde Ar'ı bile bir kenara iter. Kuşkusuz filmin sürekliliğini sağlayan bir oyuncudur İsmet Ay. Nur Sürer ise pek çok filmde ikinci rollere çıkmış ve oldukça başarılı olmuştur. Ses (1986) filmi ile başrol oynar ve daha öncede belirtildiği gibi oyuncuların en büyük sorunları arasında yer alan senaryoda tiplerin iyi çizilmemesi sonucunda bu başarı düzeyini tutturamamıştır.

Şahika Tekand ise oyunculuk hocalığından oyunculuğa geçen bir sanatçıdır. Anayurt Oteli (1987), Suda Yanar(1987), Afife Jale (1987), Gece Yolculuğu (1987) adlı filmlerde rol almıştır. Fatih Özgüven, Şahika Tekand'ın bilinen "yıldız" oyunculara hiç benzemediğini söylemektedir. Ona göre, Sezer Sezin'den sonra Türk sinemasının en güzel kusurlu burnuna

sahip, sesi ise Çolpan İlhan'inkinden beri kulakları uğraştıran en alışılmadık kadın sesidir. İlk olarak Ömer Kavur gibi her ayırmadan önce ciddi olarak çalışan, oyunun ve oyuncunun iç ritmine dikkat eden, rolü oyuncusuyla birlikte oluşturan bir yönetmen ile birlikte çalışmıştır. Anayurt Oteli'n deki başarısında yönetmen ve diğer oyuncularında payı vardır. Ancak Suda Yanar filminde akademik geçmişiyle bazı eski Yeşilçam alışkanlıkları çatışınca anlaşmazlıklar baş göstermiştir. Bir yandan devrimci bir kadın doktorun mutlaka plili kareli etek, kapalı bluz giymesi gerekmediğini anlatmaya çalışırken, bir yandan da rol arkadaşlarının alıcı önünde "avantajlı" açılımları kollamak gibi geleneksel "yıldız" taktikleri uygulamaları oyuncuyu uğraştırmıştır (1987:52).

Türk sinemasında yukarıda belirtildiği gibi bilinçli bir oyunculuk anlayışının olmaması sonucunda tiyatro oyuncularını belli bir oyunculuk eğitiminden geçmiş olmalarından dolayı sinemada aranılan ve beğenilen oyuncular arasında yer almaktadırlar. Ayrıca bu oyuncular sinema dışında tiyatrodaki çalışmaları için yapımcılara iş güvencesi sağlayan sıradan filmlerde oynamamaktadırlar. Bu oyuncuların pek çoğu için, "yıldız" olmak değil, iyi bir sinema oyuncusu olmak önemlidir. Tiyatrodan sinemaya geçen yeni oyuncular Türk sinemasında tekrar "Tiyatrocular Dönemi"nin başlamasına yol açmalarına karşın ilk dönemlerdeki tiyatro oyuncularını gibi sinemayı hiçe saymamaktadırlar. Kuşkusuz bu oyuncular tiyatrovare davranışlardan sıyrılarak sinemaya

daha uygun bir oyunculuk biçimi geliştirmişlerdir. Öte yandan tiyatrodan alıştıkları sistemli çalışma düzenini sinemaya getirerek pek çok "alaylı" sinema oyuncusuna örnek olmuşlardır. Zuhâl Olcay, Macit Koper, Şener Şen gibi oyuncular senaryoyu defalarca okuyarak, karakteri olan, gerçekçi bir tip yaratmaya çalışmaktadırlar. Yani, olmayan bir insanı yaratmak yerine, kendilerini onun yerine koyarak ve hissederek oynamaktadırlar. "Sinema Oyuncusu Nasıl Olmalıdır?" bölümünde de belirtildiği gibi bu oyuncular yaratılan karaktere ussal iletişim yoluyla canlılık kazandırmaktadırlar. Ayrıca sinema içinde yetişen oyuncularada yardımcı olmaktadır. Örneğin; Bir Yudum Sevgi (1984) filminde ve Kadının Adının Yok (1987) adlı filmde Macit Koper, Hale Soygazi'yi çalıştırmıştır.

Tekrar tekrar belirtildiği gibi bu oyuncuların bu denli başarılı olmalarının ve izleyici tarafından beğenilmelerinin nedenlerinin başında oyunculuk eğitiminden geçmiş olmaları gelmektedir. Ayrıca bu dönemde konuların daha gerçekçi bir çerçevede içerisinde ele alınması ve senaryoda karakterlerin daha iyi belirlenmesi de başarının diğer anahtarlarıdır.

2.5. Türk Sinemasında Oyuncululuğa Kuramcılar Işığında Bakış

Türk Sineması uzun yıllar ticari kaygı içinde çalışmıştır. Yapımcılar iş yapabilecek oyunculara ve konulara yatırım yapmışlardır. Bu yüzden yalnız "yıldız" oyuncular için yazılan senaryolar varolmuştur. Bu senaryoların pek çoğu daha öncede belirtildiği gibi sinema estetiği açısından hiç bir nitelik taşımamaktadır. Batı sinemasının ilk yıllarında da film yapımcıları, kısa filmlerde kullandıkları "anonim" kişilik yapısına sahip bireylerin izleyicileri çektiğini görmüşler ve bu yeni halk kahramanı formunun avantajlarını öğrenmekte gecikmemişlerdir. Böylece Hollywood "yıldız"lı filmlerin para getireceğini anlamıştır. Ancak bir süre sonra bu filmlerin sinema sanatına hiç bir katkıda bulunmadığı anlaşılmış ve "yıldız" olgusu kaybolmaya başlamıştır (Jowett-Linton, 1984:79). Bu gerçeğin ayırımına Türk sinemasında son yıllarda varılmıştır. Bunun üzerine "yıldız" olmayan oyuncular beyazperdede başrol oynamaya başlamışlardır. Ancak Andre Bazin "yıldız" olmayan oyuncuların da "yıldız" olma tehlikesi ile karşı karşıya olduklarını vurgular (1956:157). Bu durum sinemamız için de geçerlidir. Daha önce belirtildiği gibi Müjde Ar gibi oyuncular yıllardır yaratılan oyunculuk kalıplarını yıkmaya çalışmışlardır. Ancak bu gün bu oyuncuların oluşturduğu kalıplar sinemamızın yeni sorunları arasında yer almaktadır. Böylece oyuncu kalıpları bir türlü ortadan kalkmamakta, bu kalıplar tekrar tekrar ortaya çıkmaktadırlar.

Türk sinemasının en büyük sorunlarından biride oyuncuların nasıl olacaklarını bilememelidir. Türk sinemasında uzun yıllar iyi bir oyuncu olmanın koşulu olarak güzellik gösterilmiştir. Böylece durmadan değişen güzellik idealleri sonucunda yapımcılar yalnızca fiziki özellikler üzerinde durmuşlardır. Gerçeklik olgusu yadsınarak, oyuncular izleyicileri ağlatmak ve onlara güzelliklerini göstermek için çalışmışlardır. Bunun sonucunda kadın oyuncu sayısı hızla artmıştır. Çünkü kadın oyuncuların pazarlanması daha kolaydır. "Bunun yanısıra 'yıldız' oyuncunun pazarlanması her zaman arzu edilmeyen bir durumdur ama, sinema sanayi'inin gelişiminde bir dönüm noktası oluşturmaktadır" (Jowett-Linton, 1984:78).

Alıcının neler yapacağını öğrenen bir oyuncu sinema oyunculuğuna adımını atmıştır. Çünkü alıcı büyütülmüş bir gerçekliği yansıtır ve oyuncunun tümüyle rol yapmasına gerek yoktur (Bobker, 1974:158). Sinema oyuncularımız uzun yıllar bu gerçeği kavrayamamışlar ve rol yaptıklarını unutamamışlardır.

Ayrıca iyi bir oyuncu olabilmek için üç ögenin gerekliliği daha önce belirtilmişti. İçsel yargının yansımaları, fiziksel başarı ve ussal iletişim. Oyuncuların pek çoğu içsel yargıyı yansıtılmalarına karşın fiziksel başarı ve ussal iletişimi sağlayamamışlardır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır gibi oyuncular uzun yıllar

kişiliğin dışsal görünümünü yansıtmışlardır. Bu dışsal görünümün tek boyutlu olması onları sürekli aynı tiplerle izleyicinin karşısına çıkmaya zorlamıştır. Böylece "yıldız" oyuncular "iyi", "sevilen" insanları, ikinci rolleri paylaşan "oyuncular ise "kötü", "soyunan", "vuran-kıran" insanları oynamışlardır. Böylece Türk sinemasında hiç bir zaman her rolün üstesinden gelebilen oyuncu yetişmemiştir. Bu seçim aslında oyuncunun kendisinden de kaynaklanmaktadır. Bir karakterin kalıplara giremeyeceğini, hem iyi hem de kötü olabileceğini anlayan oyuncular daha başarılı olmaya başlamışlardır. Nur Sürer bu konuda şunları söylemektedir.

"Bu bir seçim sorunudur. Bilinçli olarak yapmak ya da yapmamak. Bunu sinemacı ya da yapımcı belirleyemez. Oyuncu kendi belirler. Ben sadece oyuncuyum, yani popülerite kaygısı olmadan sinemaya gönül vermişim... Bana da şarkılı-türkülü, ticari filmlerde oynamam için bir sürü teklif geldi, bunların hiç birinde oynamadım..." (Aktaran Özel, 1985:38).

Buna karşın sinemaya daha farklı bakan Banu Alkan ise şunları söylemektedir.

"...Oyunculukla birlikte seks birleştiği zaman çok güzel bir olay. Kadın zaten dişiliği, güzelliği simgeler. Güzel kadın hep ön plandadır, dişi seksi kadınlar ön plandadır..." (Aktaran Özel, 1985:37-38).

Bu iki oyuncunun görüşleri seçimlerinin oyunculuklarını nasıl etkilediğini yansıtmaktadır.

Öte yandan Türk sinemasında tüm dönemlere bakıldığında tiyatro oyuncularının sinemada varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. İlk dönemde tiyatro oyuncularının bu denli etkili olmasının nedeni oyuncu kaynaklarının sınırlı olması ve Muhsin Ertuğrul'un sinema üzerindeki yoğun etkisine bağlanmaktadır. Tiyatro oyuncuları sinemayı hiç bir zaman ciddiye almamışlar, sinemayı yalnızca boş zamanlarını değerlendirdikleri bir gelir kaynağı saymışlardır. Bu yüzden sinemaya yatkın oyuncu olmaktan uzak kalmışlardır. Sinema yönetmenleri ise tiyatro oyuncularını tipe uyar diye kullanmışlardır. Ancak tiyatro oyuncularının sahneye yatkın oldukları düşüncesinden dolayı sinemaya daha çabuk uyum sağlayabilecekleri kanısına varılmıştır (Onaran, 1981:55-56).

Türk sinemasında tiyatro oyuncularından kurtulma çabalarının en yoğun olduğu yıllar 1940-1950 yılları arasındadır. Faruk Kenç gibi yönetmenler maddi olanaklarının kısıtlı olmasından dolayı filmleri doğrudan doğruya sesli olarak çekmenin yerine sessiz çekip sonradan seslendirme yoluna gitmişlerdir. Böylece tiyatro oyuncularından sinemayı kurtaracaklarına inanmışlardır. Ancak tiyatro dışı oyuncuların diksiyon ve fonetikten anlamamaları sonucunda tekrar tiyatro oyuncularına dönmüşlerdir (Onaran, 1981: 146). Bu olay sinema oyunculuğunda eğitimin ne denli önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Ancak Özdemir Nutku'nun tiyatro için belirttiği oyunculuk anlayışı sinema için de geçerlidir. Oyunculuk eğitimi her oyuncu için değişir. Oyunculuk için reçetelere inanmamak gerekir. Çünkü oyunculuk eğitiminde sunulan reçeteler, sanki bütün insanlar birbirinin aynıymış gibi çoğaltılır ve birbirinden değişik yapıdaki kimsele-
rin -tümüne uygulanır. Eğer bu reçete raslantısal olarak bir ya da iki kişinin yapısına uyarsa başarılı olur. Bu yüzden her oyuncuya kendi yeteneklerini ortaya çıkarabilecek bir eğitim verilmelidir (1976:173-174). Ancak sinemamızda böylesi bir eğitim söz konusu olmadığı için etki alanı kısır kişiler ile oyunculuk sanatı devam etmeye çalışmaktadır.

Sinemada tiyatro oyuncularından kurtulma çabalarına karşın özellikle son yıllarda bu oyuncuların etkileri tekrar yoğunlaşmaya başlamıştır. Bu konuda Türk sineması tüm kuramcılara ters düşmektedir. Tiyatro ve sinemanın birbirinden ayrı sanatlar olduğunu savunan kuramcılar bu iki sanat dalının oyuncularının da farklı olması gerektiğini ileri sürmektedirler. Bunun en belirgin özelliği sinema oyuncusunun çekim boyunca tamamlanmış bir başarı göstermemesidir. Çünkü oyuncunun gerçek başarısı kurgu odasında yaratılmaktadır. Ancak daha önce belirtildiği gibi diğer ülkelerde de özellikle karakter rollerinde, bazen de başrollerde tiyatrodan gelen pek çok oyuncu görülmektedir.

Kuleşhov oyuncuların tüm bunların yanısıra teknik bir eğitimden de geçmeleri gerektiğini savunmaktadır. Ancak sinema ile ilgili okulların pek çoğunda bu konuda bir eğitim verilmemektedir. Bunun yanısıra sinemamız uzun yıllar başoyuncu üzerine kurulan konular içine sıkışıp kalmıştır. Böylece ekip çalışması söz konusu olmamıştır. Bu çalışmanın gereği daha sonraki yıllarda anlaşılmış ve yönetmenin önemi gündeme gelmiştir. Bu olgunun ardından yönetmen, oyuncu ve diğer oyuncular arasında iletişim kurulmaya başlanmıştır. Yılların verdiği deneyimlerle sinemada kalabilen oyuncular bu çalışmalar sonucunda daha başarılı olmaya başlamışlardır.

Sinemamızda oyunculuk sorunu eğitim olmaması bir yana, yeteneklerin de yeterince değerlendirilmemesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin; Uzun bir Gece (1986) filminde oynayan Yaman Okay bu olguyu kanıtlayan bir oyuncudur.

Oyuncularımız için önemli bir sorun da denetimdir. 23 Eylül 1977'de yürürlüğe giren Denetleme Tüzüğü, oyunculara ve yönetmenlere bir çok kısıtlama getirmiştir. Son yıllarda Türk sinemasının dışarıda yüzünü ağartan ne kadar film varsa, bunların hemen tümü yasaklanmıştır. Ancak bazıları Danıştay kararıyla gösterilme izni alabilmiştir. Bu bunalım içerisinde en olumlu adım, 1977'de Kültür Bakanlığı'na bağlı bir Sinema Dairesi'nin oluşturulmasıdır. Bu daire sinemaya gerçekten gönül vermiş aydın kişilerce

yönetilmiştir. Bunun sonucunda Türk sineması yabancı ülkelerde tanıtılmış ve Türkiye'de bir "Genç Sinema"nın varlığından söz edilir olmuştur. (Özön, 1985:392). Türk sinemasının ve oyuncularının bugünkü dışa açılışının temelleri atılmıştır. Böylece oyuncularımız daha gerçekçi olma yolunda adımlar atabilmişlerdir.

Tüm bu gelişmeler içerisinde Türk sinemasında varolan oyuncular oyunculuğun ne olduğunu anlamaya başladıklarında yeteneklerini çok daha iyi değerlendirebileceklerdir. Bunun örneklerine son yıllarda bilinçlenen oyuncular da rastlanması Türk sineması için umut vericidir.

S O N U Ç

Sinemada oyunculuk üzerine çalışan kuramcılarının düşünceleri iki noktada toplanmaktadır. Oyuncunun gerçekçi olması ve tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğunun büyük ayrılıklar göstermesi. Kracauer göre bir sinema oyuncusu tüm pozları, davranışları ve duygularının ötesinde canlandırdığı karakter gibi görünmek zorundadır. Daha açık olarak denebilir ki, sinema oyuncusu rol yapıyormuş gibi davranmalıdır ama izleyici bunu rol yapıyormuş gibi algılamamalıdır. Bunun tam tersi olduğunda oyuncunun kendisine yabancılaşması söz konusudur. Oyuncu yansıttığı karakter gibi görünmelidir. Bir anlamda fotoğrafçının modeli gibidir. İzleyicinin ilgisinin oyuncular üzerinde yoğunlaşmasına karşın pek çok eleştirmen ve yönetmen arasında ortak bir düşünce vardır ki; o da oyuncunun katkısının ikincil derecede olması gerektiğidir. Çünkü sinema herşeyden önce görüntü sanatıdır. Oyuncunun tek amacı inandırıcı olmaktır. İyi bir oyuncu usa, düşgücüne, duyguya ve canlandırdığı karakterin tüm özelliklerini duyumsayan içgörüyeye sahip olmalıdır. Kuleşhov, Bobker ve Boggs gibi kuramcılar bu olguyu desteklemektedirler. Kuleşhov daha çok sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasındaki ayrımlar üzerinde durur. Ona göre sinemanın gerçek materyallere gerek-

sinimi vardır. Gerçek bir ortamda, gerçek olgular sinematografik materyalleri oluşturur. Stilize edilmiş materyal sinemada yalnızca biçimlenme (stylization) olarak ortaya çıkar. Tüm bunlar sinemaya yansıdığı zaman sinemada oynayan bir tiyatro oyuncusu ile izleyicinin iletişim kurması olanaksızdır. Kuleşhov'a göre sinemada çalışacak kimseye temel öğelerin verilebileceği bir eğitim şarttır.

Ancak tüm bu görüşlere karşın yaptığımız çalışma sonucunda Türk sinemasında ve dünya sinemasında tiyatro oyuncularının varlıklarını sürdürdükleri görülmüştür. Bu oyuncular kimi kez başrolde oynamalarının yanısıra çoğu kez seslendirme çalışmalarında yer almaktadırlar. Türk sinemasının ilk dönemlerinde tiyatro oyuncuları sinemanın tekniklerini bilmediklerinden dolayı sinema oyunculuğuna bir katkı getirememişlerdir. Ancak son yıllarda tekrar beyazperde de görülen tiyatro oyuncularının çokdaha iyi oyunculuk sergiledikleri görülmüştür. Bu durum kuramcıların düşündüğü gibi sinemaya zarar vermemektedir. Tam tersine bu oyuncular bu güne dek bilinen "yıldız" olgusunu yıkma çabası içerisine girmişlerdir. Ayrıca bu oyuncuların atılımından sonra eski sinema oyuncuları da tiyatro oyuncuları ile çalışma yolunu seçmeye başlamışlardır. Tiyatro dışı oyuncuların atılımının bir diğer nedeni ise son yıllarda Türk sinemasının yurtdışına açılmaya başlamasıdır. Tiyatro oyuncuları ise bir eğitimden geçtikleri ve sinemanın teknik özelliklerine uyum sağlamaya başladıkları için başarılarını kanıtlamışlardır.

Ancak tüm bu gelişmelere karşın çalışmanın sonunda Türk sinemasında oyuncu kaynaklarının tiyatro oyuncularını, güzellik ve artist yarışmaları sonucunda sinemaya girenler ve şarkıcılardan oluştuğunu gördük. Bu kaynaklar hiç bir dönemde değişmemiştir. Öte yandan tüm çabalara karşın oyuncu kalıpları sürekli karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca "yıldız" olgusu yıllarca sinemamızda varlığını sürdürerek oyuncuların sömürülmesine neden olmuştur. Türk sinemasında yer alan oyuncuların pek çok sorunları bulunmaktadır. Bu sorunların başında teknik ve ekonomik olanakların kısıtlı olması gelmektedir. Bu şartlar altında oyuncu yalnızca kendi olanaklarını değerlendirerek çalışmalarını sürdürebilmektedir. Tüm bu koşullara karşın özellikle son yıllarda yapılan çalışmalar Türk sinemasında oyunculuk açısından umut vericidir.

Tüm bunların yanısıra oyunculuğun önemini kavramış sinema yıldızlarının varlığı Türk sineması için yeni bir kazançtır. Türkan Şoray kendisi ile yaptığımız görüşmede ilk yıllarda senaryoyu bile okumadan sete gittiğini söylemekten kaçınmamıştır. Daha sonraki yıllarda sinema oyunculuğunun önemli bir meslek olduğunu ve doğruyu bulabilmek için düşünmeye başladığını belirtmektedir. Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987)'de sergilediği oyunculuk ile bunu kanıtlamıştır. Umutlu olmak için bir nedenin olduğunu Türkan Şoray gibi oyuncular göstermektedir.

Kuşkusuz sorunların ortadan kalkabilmesi için yalnızca sinema oyuncusu yetiştirecek okulların kurulması gereklidir. Bu okulların oyuncularını kalıplara sokma tehlikesi olmasına karşın yetenekleri doğrultusunda çalıştırıldıkları an bu tehlikenin ortadan kalkacağı kesindir. Bu okullarda genel bir sinema ve oyunculuk eğitiminin verilmesi gereklidir. Ayrıca üniversitelerin Sinema-Televizyon bölümlerine de oyunculuk dersleri konulması bu alanda çalışacak kişilerin oyuncular ile sağlıklı bir iletişim kurmaları açısından yararlı olacaktır. Bu derslere ilişkin program geliştirme, bundan sonra yapılacak başka bir araştırmanın konusu olabilir. Tüm bunların yanısıra konu ile ilgili seminer ve konferansların düzenlenmesi, oyunculuk konusuna ilgi duyan ve bu konuda çalışan kişilere yardımcı olabilir.

E K L E R

1. MİNE FİLMİ ÜZERİNE KARAKTER ÇÖZÜMLEMESİ

A. Fizyolojik Boyut

Cinsiyeti : Kadın

Yaşı : 30

Boyu : Orta boylu

Kilosu

Saçının rengi : Koyu kestane

Gözünün Rengi : Kahverengi

Derisi : Koyu buğday

Görünüşü : Güzel, çekici. Özellikle gözleri etkileyici

Giyim-kuşamı : Dikkatsiz

Sağlık durumu : Fiziksel olarak bir rahatsızlığı bulunmamaktadır. Ancak psikolojik rahatsızlıklarından dolayı, özellikle kocası ile olan ilişkilerinde sürekli olarak hasta olduğunu vurgulamaktadır. Heyecanlı bir tiptir. Uykusuzluk çeker ve bu yüzden sürekli uyku ilacı kullanır.

Doğuştan gelme: Yok

işaretleri

Olağandışı dav-:Aşırı derecede heyecanlı ve çekingen.

ranışları

Kalıtımsal : Yok

Özellikler

B. Psikolojik Boyut :

Cinsel yaşamı yok denecek kadar azdır. Kocasını ile ilişkiye girmekten kaçınır. Kocasının kendisini yalnızca cinsel bir araç olarak görmesinden yakınır. Kocasının baskılarından, dokunuşlarından tedirginlik duyar. Çevrenin ahlak anlayışı Mine'yi de etkilemiştir. "Namus" kavramı son derece gelişmiştir. Çevresindeki erkeklerin ilgisinden tedirgin olur. Erkekler onun iç dünyasını anlamak istemezler. Yalnızca cinselliği ile ilgilenirler. Bu yüzden sevgilisi İlhan'la bile birlikte olmaktan çekinir. İlhan ona dostça yaklaşan ilk erkektir. Bu nedenle onu sever. Ancak tüm davranışlarını toplumun beklentilerine göre ayarlamaya çalışır. Sonunda çevrenin yoğun baskılarına dayanamaz ve kasabanın önünde İlhan ile birlikte olur.

Mine, umduğunu bulamamış bir kadındır. Düş kırıklıkları içinde yaşamaktadır. Kendisi duygulu bir kadın olmasına karşın kocasını hiç bir zaman onu anlayamamıştır. Daha doğrusu anlamak istememiştir. Mine de kocasını sevmez. Bu yüzden sinirli bir yapıya sahiptir. Sürekli ke-derli, tedirgin, umutsuz, donuk bir ifade ile dolaşır. Yaşama karşı eziktir. Kimseyle kolay kolay arkadaş olamaz. İlişkileri hep yüzeyseldir. İçedönük bir kadındır.

C. Sosyolojik Boyut

- Sınıfı** : Orta sınıf. Geçim sıkıntısı çekmemektedir. Bir istasyon şefinin karısıdır. Kasabanın ileri gelenleri ile görüşürler. Ancak kocasına gösterilen ilgi Mine'yi aralarında görmek istemelerinden kaynaklanmaktadır.
- Uğraşı** : Ev kadınıdır. Günleri ev temizliği, alışveriş, yemek yapma ve gece toplantıları arasında geçmektedir.
- Eğitimi** : Liseyi bitirmek üzereyken babası ölmüştür. Ancak okumaya meraklı bir kadındır. Sürekli kitap okur. Bu yüzden dili iyi kullanır.
- Aile Yaşamı** : Annesi genç ve güzel bir kadındır. Süse, eğlenceye düşkün olduğunu anlatır annesinin. Babası öldükten kısa bir süre sonra kendinden küçük birisiyle evlenmiştir annesi. Bundan sonra kızını evde fazla görmeye başlamış ve evlendirmenin yollarını aramıştır. Böylece Mine'ye göre hiç sırası değilken, "Cemil Bey'e bir kahve yap" derler ve fikrini bile sormadan evlendirirler. Cemil Bey, üvey babasının bir arkadaşıdır. Anlaşıldığına göre Mine bu evliliğe karşı çıkma gücünü bile kendinde bulamamıştır. Belki de evlilik onun için bir kurtuluş yolu olacaktır. Ancak

evlendikten sonra kocası ile hiç bir ortak yönleri olmadığını anlamıştır. Kocasının görev yaptığı kasabada tüm erkekler çevresini sarmıştır. Belediye başkanından, kasabanın gençlerine dek herkes onunla yatmak istemektedir. Ancak Mine, erkeklerin bu ilgisinden dolayı sürekli tedirgin olmakta ve iyice içine kapanmaktadır. Kadınlar da Mine'ye kıskançça bakarlar. Tek dostu kasabanın öğretmeni Perihan'dır. Daha sonra Perihan'ın ağabeyi İlhan'ın kasabaya gelişi ile birlikte yaşamı değişmeye başlar. İlhan yazardır. Mine'nin iç dünyasına inmeye çalışır. Aralarında bir sevgi doğar. Ancak Mine, tutucu bir çevrede olmalarından dolayı duygularını açığa vuramaz. Bir gece gençlerin tecavüz etmeye kalkmaları sonucunda İlhan'a gider ve bir şeyleri yıkması gerektiğini anlıyarak onunla yatar.

Siyasal Bağ-: Yoktur
lantıları

Hoşlantıları: Kitap okumayı ve kitaplar üzerine konuşmayı sever.

Düş kurma : İlhan'a aşık olmadan önce düş kurmaz. Yaşamının tek düzeliğini kabullenmiştir. Ancak İlhan'a aşık olduktan sonra düş kurmaya başlar.

Boş inançları: Yoktur. Ancak beyaz giyinmeyi sever.

Okudukları : Roman okumayı sever

Cinsel Yaşamı: Evlenmeden önce hiç bir erkekle ilişkisi olmamıştır. Evlendikten sonra da kocasıyla cinsel ilişkiye girmek istemez. Bir tek İlhan'a karşı cinsel istek duyar.

Ahlâk Anlayışı:Toplumun beklentilerine uygundur. Daha sonra İlhan'la birlikte olarak bunu yıkar.

Bu çözümleme Mine (1982)filminin senaryosunda belirlenen karakterin Türkân Şoray'ın ne denli yansıttığını görebilmek amacıyla yapılmıştır. Türk sinemasında kadının ilk başkaldırışı Mine filmi ile başlamıştır. Ayrıca bu filmin diğer önemi ise Türkan Şoray'ın kalıpları kırdığı bir film olmasından kaynaklanmaktadır.(Şoray, 1987)

Türkan Şoray gerçekten senaryoda belirlenen karakteri büyük bir başarıyla yansıtmıştır. Mine'nin içe kapaklılığı, çevre ile iletişimsizliği, aradığını bulamamışlığı, özellikle Türkan Şoray'ın yüzünü son derece işlevsel kullanması ile açıklığa kavuşmuştur.

2. TÜRKAN ŞORAY

Türk sineması uzun yıllar birbirine benzer konuları işlemiştir. Buna bağlı olarak belirli rollere çıkan oyuncular yetişmiştir. Bu oyuncular kısa bir süre içerisinde sinemada çeşitli kalıplar oluşturmuşlardır. İyi kadın-kötü olamaz veya kötü erkek rollerine çıkanlar seven erkek rollerine çıkamamışlardır. Buna karşın bu yıllarda sinemayı değiştirmek isteyen oyuncular yok denecek kadar azdır. Çünkü sinemamız çoğunlukla yeniliğe, değişikliğe kapılarını kapamıştır. Bu etkilerin en yoğun olduğu 1960'lı yıllarda sinemaya giren Türkan Şoray günümüze dek oyunculuğunu sürdürerek Türk sinemasındaki oyunculuğun nedeni değiştiğini kendi kişiliğinde yansıtabilen bir oyuncudur. Türkan Şoray 1965 yılından başlayarak on yıl kadar bir süre içerisinde melodram filmlerinde oynar. Elveda Sevgilim (1965), Seven Kadın Unutmaz (1965), Siyah Gözler (1966), Artık Sevmeyeceğim (1968), Azap (1973) gibi filmler bunlara örnektir. 1961 yılından 1974 yılına dek geçen sürede yaklaşık 120 filmde oynar ve bu yoğun çalışma ortamı içerisinde kendini yenileyemez. Bu filmler içinde en kalıcı olanları Acı Hayat (1963), Vesikalı Yarım (1969) ve Çalılıkusu (1966) adlı filmlerdir. Özellikle Çalılıkusu'nun ayakta kalışının tek nedeni bu filmin ünlü "yıldızlar" a dayandırılmış olmasıdır. Acı Hayat ise bu yıllarda Türkan Şoray'ın çevirdiği en önemli filmlerden biridir. Bu film 1963 yılının en çok para getiren filmidir. Ardından 1964

yılında Türkan Şoray Acı Hayat filmi ile birlikte en iyi kadın oyuncu ödülünü alır. Ancak Türkan Şoray'ın arada bir çevirdiği bu filmler başarısının bir göstergesi değildir. Türkan Şoray ilk yıllarda çevirdiği filmlerin değerlendirmesini şöyle yapmaktadır.

"Sinemaya ilk girdiğim yıllarda çevirdiğim en iyi filmlerden biri Acı Hayat'dır. Ancak bu filmde sergilediğim oyun bilinçli değildir. Benim doğal halimden, gençliğimden yararlanılmıştır. Kendimi tamamiyle yönetmene bıraktım. Güzel bir oyun oldu ve güzel bir karakter ortaya çıktı. Geçmiş yıllara baktığımda Acı Hayat, Vesikalı Yarım gibi az sayıda da olsa güzel filmlerim var. Diğer filmlerim ise daha çok ticari amaçla çevrilmiş filmler. Türk sineması o yıllarda ticari bir sinemaydı. Hepimiz yapımcıya bağlıydık. Birbirine bağlı bir zincir halinde işletme- ci yapımcıyı etkiliyor, bizdeona göre oynuyorduk. Filmde iki şarkı olsun, güzel kıyafetler giyilsin, ağıdalı sahneler bulunsun oyuncu ağlasın... Kısacası duygu istismarı yapılması ön plandaydı."

Bu yıllarda Türk sineması kendine özgü bir dil oluşturamadığından dolayı oyuncular da nasıl oynamaları gerektiğinin ayırımına varamamışlardır. Daha doğrusu sinema oyunculuğunun anlamı oluşturmada ki önemi kavranamamıştır. Böylece Türk sinemasının, "sinemacılar" ın elinde biçimlenmeye başladığı yıllarda bile Batı'daki kuramsal tartışmalardan yoksun oluşları, onların Türkiye'de sinema dilini bilmeden ve izledikleri yabancı filmlere bakarak oluşturmalarına yol açmıştır (Ayça, 1986:126). Bunun sonucunda oyuncular yalnızca para kazanmak ve "yıldız"

olabilmek amacıyla sinemaya adım atmışlardır. Dönemin sevilen oyuncularını, hiç bir ön çalışma yapmaksızın belli rollerle çıkararak oyunculuk yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

İlk filmlerinde role nasıl hazırlandığı sorulduğunda Türkan Şoray şöyle bir yanıt vermekten kaçınmamıştır.

"İlk yıllarda, özellikle benim sinemaya başladığım yıllarda nasıl olsa seyirci sinemaya gidiyor diye üstünde durulmuyordu. Ben de bu yıllarda sinemanın ne kadar önemli olduğunu bilmiyordum. Çok gençtim. Bu yüzden hiç senaryo okumadığım çok filmim vardır. O filmler beğeniliyordu, iş yapıyordu, izleyici seviyordu. Böylece hep birbirine benzer filmlerde oynamaya başladım. Her filmde şimdi sete gideceğim, gene aynı şekilde dönüp kameraya bakacağım derdim. Özellikle yüzün görünmesine bizim filmlerimizde çok dikkat edilir. Arkanızı döndünüz mü olmaz, kıyamet kopar. Normalde ise insanın sırtı görülebilir, bir süre yüzü görünmeyebilir. Böylece biz yıllarca kalıp halinde oynatıldık.

1970'li yıllara gelindiğinde daha önce de belirtildiği gibi konulara yaklaşımda değişiklikler başlamıştır. Yönetmenler ve oyuncular daha gerçekçi olmalarının gereğini kavramışlardır. Bu değişimin nedenlerini Türkan Şoray şöyle dile getirmektedir.

"...Sonra giderek mesleğin güzelliğini ve önemini keşfetmeye başladım. Ama bu uzun bir süre aldı. Yeni yönetmenler bu arada çok güzel filmler yapmaya başladılar. Benimde iyi filmlerim oluyordu ama bunlar tesadüftü. Sonra daha iyi yönetmenlerle çalışma arzusu uyandı bende. Niye ben hep filmlerde bol makyajlı, çok şaşalı kıyafetler içerisinde oynuyorum diye düşünmeye başladım. Böylece daha doğal olma arzusu uyandı. Şartları ben zorladım ve

bazı girişimlerde bulundum. Lütfü Akad'la Ana (1969) filminin yapılması için bazı girişimlerde bulundum. Ana gerçekten ilk doğal halimle yapılan filmidir. Zaten bendeki bu değişiklik sinemadaki değişikliklerle birlikte oldu. Giderek sinemada yeni bir dil arayışı başladı. Bu arayışa koşul olarak bizimde oyunumuz değişti. Oyuncu olarak bunu hissettik. Böylece eski yıllardaki birbirine benzer, kalıplaşmış kişilikler yıkılmaya başladı."

Bu değişikliğin nedenlerinden biri daha öncede belirtildiği gibi televizyon ve video gibi iletişim araçlarının yaygınlaşması izleyicilerde değişikliğe yol açmıştır. Bunun yanısıra Türk sinemasının yurt dışına açılarak çeşitli film festivallerine katılması yapımcıları, yönetmenleri ve oyuncularını daha nitelikli filmler yapmaya itmiştir. Bu aşamadan sonra oyuncular daha gerçekçi olmaları gerektiğini, artık "göz süzme", "makyaj", "kostüm" gibi öğelerin yeterli olmadığını anlamaya başlamışlardır.

"Oyuncu Nasıl Olmalıdır?" bölümünde de belirtildiği gibi iyi bir oyuncunun inanılır olması gereklidir. Ancak her oyuncunun bu gerçekliği yakalamak için izlediği yol farklıdır. Türkan Şoray gözleme dayalı bir çalışma yaptığını vurgulayarak sözlerine şöyle devam etmektedir.

"Ben kaç gündür oluşturacağım karakteri nasıl yansıtacağımın sıkıntısını çekiyorum. Karakterin toplumsal yönünü yakalayabilmek çok önemli. Özellikleri jestleri, mimikleri, tavırları bulabilmek zor. Bu hem teorik hem de gözleme dayalı bir çalışma gerektiriyor. Mesela gecekondu bölgelerine gitmek istiyorum. Kadının eşarabını ağzına götürüşü, göz yaşını silmesi

gibi bir mimik bile olayı değiştirebilir. Bunun için gözlem çok önemli ve bunları yapmanın gerekli olduğuna inanıyorum. Zaten artık devamlı insanları inceliyorum. Nasıl su içiyor, nasıl gülüyor, nasıl konuşuyor... Bunlar yıllar önce olmadı. Yeni, yeni başlanıyor. Beş yıl sonra daha farklı olacağına inanıyorum."

Türkan Şoray'ın da belirttiği gibi tüm gelişmelere karşın oyuncularımızın hareket ile iletişim kurduklarını söylemek çok güçtür. 1970'li yıllara döndüğümüzde oyuncuların iletişimi daha çok sözle kurduklarını görmekteyiz. Örneğin; Atıf Yılmaz'ın yönettiği, Türkan Şoray'ın oynadığı Yedi Kocalı Hürmüz (1972) filmi, tiyatrodan aktarılmanın etkisiyle söz ağırlıklıdır. Türkan Şoray'ın yaptığı ise gözlerini kırpıştırmaktan öteye geçememektedir. Burada oyuncu yönetmen ilişkisinin önemi tekrar ortaya çıkmaktadır. O yıllarda bu ilişkinin sağlıklı bir biçimde yürütüldüğünü söylemek olanaklı değildir. Oyuncu, yönetmen ne derse onu yapmaktadır. Buna karşın 1980'lere gelindiğinde bu ilişkinin önemi kavranmış ve filmlerin daha gerçekçi olması yolunda adımlar atılmıştır. Örneğin; Yine Atıf Yılmaz'ın yönettiği ve Türkan Şoray'ın oynadığı Mine (1982) filminde Türkan Şoray yüzünü son derece işlevsel kullanır. Bu filmde bir önceki film gibi tiyatro yapıtıdır. Ancak sözün yanısıra mimiklerde önem kazanmıştır. Özellikle çay bahçesindeki ayrimda Türkan Şoray duyduğu sıkıntıyı, oynadığı karakterin içinden geçenleri yüzünde başarıyla yansıtır. Türkan Şoray oyuncu-yönetmen ilişkisine şöyle değinmektedir.

"İyi bir oyun çıkarabilmek için yönetmen-oyuncu işbirliği şart. Aradaki iletişim çok önemli. Oyuncudan yönetmene teklif gelebilir. Şu tarz bir oyunu nasıl buluyorsunuz gibi. Ben genellikle öneriyorum. Yönetmen tasarladığı oyuna hangisini uygun buluyorsa onu seçiyor. Tartışıyoruz ve doğrusunu bulmaya çalışıyoruz. Aslında oyuncu, yönetmenin elinde bir malzeme. Biz çok iyi bir malzeme olmaya bakıyoruz. Yönetmenin arzu ettiği tipe en iyi şekilde uymaya çalışarak, ona yardımcı oluyoruz."

Batı sinemasına baktığımızda oyuncuların pek çoğu yönetmen olarak çalışmaktadırlar. Örneğin; Jack Nicholson hem yönetmen hem de oyuncu olarak çalışmaktadır. Jack Nicholson yönetmenliğin oyunculuğa çok fazla katkıda bulunduğunu söylemektedir. "Kendim" olmak istiyorum diyerek, yönetmenliğin oyunculukla aradığını bulmasına yardımcı olacağını belirtmektedir (Aktaran Walker, 1986:19). Türk sinemasında ise hem oyuncu hem de yönetmen olarak çalışan sanatçı sayısı oldukça azdır. Türkan Şoray bunu denemiş bir sanatçıdır. Türkan Şoray Almanya'da çalışan işçilerin yurda dönüşlerinde ortaya çıkan sorunları Dönüş (1973) adlı filmde yansıtır. Bu film 1973 yılında "Moskova Festivali"nde yönetmen ve oyuncu ödülünü alır. 1977 yılında ise "Belçika Kadın Yönetmenler Festivali"nde özel mansiyon alır. Daha sonra ikinci filmi olan Yılanı Öldürseler (1982) filmini çevirir. Her iki filmde de kendisi oynar ve bunun güçlüklerine şöyle değinir.

"Hem oynayıp hem yönetmenlik yapmanın şu zorluğu var. Oyuncu olarak kendimi

denetlemem mümkün olmuyor. Çünkü kameranın önüne geçtiğim zaman nasıl olduğumu bilemiyorum. Ancak perdede seyredebiliyorum. Benim yönetmenlik yaptığım filmlerde benim dışındaki oyuncular daha iyi oyun çıkarabiliyorlar. Çünkü ben denetleyebiliyorum. Dışarıdan denetim şart."

Bunun üzerine yardımcı bir prodüktör kullanıp kullanmadığı sorulduğunda Türkan Şoray kullanmadığını ve Türk sinemasında pek çok şeyin olmadığını, her şeye yönetmenin egemen olduğunu vurgulamaktadır.

Türkan Şoray 27 yıllık bir oyunculuk yaşamının getirdiği ve yönetmenlikten edindiği deneyimler sonucunda Hazal (1980) ve Mine (1982) gibi filmlerde izleyicilerin karşısına bambaşka bir kimlikle çıkar. Hazal'da zengin bir aile tarafından satın alınan ve ölen kocasının yerine, gelenekler gereği, onun 10 yaşındaki kardeşi ile evlendirilen bir kadını canlandırır. Mine'de ise kadınında cinsel sorunları olabileceğini vurgular. Bu konu üzerine Agah Özgüç şunları söylemektedir.

"...Mine iki yüzlü bir ahlak anlayışına başkaldıran bir kadının öyküsü üzerine kurulmuştur. Yaşlı istasyon şefinin güzel karısı Türkan Şoray, kendisine ilgi duyan Cihaz Ünal'a sığınıp 'Ne olur benimle yat' diye yalvarması kaçınılmaz bir sonuçtur. Yasak bir ilişkiden sonra iki elin birleşmesi, filmin erotizm açısından belki de en duyarlı yanıdır." (1985:17).

Böylece bilinen Yeşilçam filmlerinin ve magazin basınının yıllardır oluşturduğu Türkan Şoray imajı yıkılmaya başlamıştır. Neden böyle bir yola başvurulduğu sorulduğunda Türkan Şoray şu yanıtı vermektedir.

"Toplumun değişmesine bağlı bir olay bu. Toplumun zevkleri ve beğenileri değişmeye başladı. Eskiden izleyici o tarz filmleri seviyordu. Şimdi televizyonda yabancı filmleri görüyor, iyi oyuncularını tanıyor seyirci. Bu değişim sinemayı zorladı. Artık eski filmlerde yaptığımız şeyler istenmemeye başladı. Mesela bir aşk sahnesinde geçirtiliverilen sahneleri seyirci yadırgamaya başladı. Eskiden oyuncular el ele tutuşur, kamera oradan çiçeklere dönüverirdi. Daha gerçekçi olmaya başlayan seyirci başka şeyler istemeye başladı. Biz de ne yapmamız gerektiğini düşünmeye başladık. Bu değişime ayak uyduramadığımız zaman çağdışı kalacaktık. Aynı kişilikte kaldığımız sürece unutulup gidecektik. Devamlı yeniliğe, çağa, değişime ayak uydurmak zorundaydık ve bunu yapabilenler kaldı Türk sinemasında Mine'de bu değişimin örneğidir. Yani toplumdaki değişmeye paralel olarak yapılan bir film. Mine filmine kadar sınırlı olan aşk sahnelerimiz bu film ile yıkıldı. Türk sinemasında son yıllarda kadına farklı bir bakış geldi. Cinsel problemleriyle birlikte işlenmeye başlandı. Bence Mine ilk örnektir. Benim içinde yeni bir denemeydi ve seyircinin nasıl karşılayacağını merak ediyordum. İzleyicinin tepkisi çok olumlu oldu. Mine, Hazal gibi filmlerde oyunlar çok sadedir. Sadece gözlerle ifade edilebilen bir oyunculuktur. Mümkün olduğu kadar az abartısız bir oyun tarzı seçtim sinemada."

Türkan Şoray'ın bu değişimi yaşamayı uzun yıllarını almıştır. Ancak Türk sinemasında daha öncede belirtildiği gibi oyuncular teknik bir eğitimden geçmemektedirler. Bu yüzden "body language" (vücut dili) adı verilen olgu

oyuncularımızın pek çoğunda gözlemlenmemektedir. Hemen hemen hiç bir oyuncu vücudunu kullanmasını bilmemektedir. Bunun en önemli nedeni oyuncuların bir eğitimden geçmemiş olmalarıdır. Türk sinemasında deneyimlerle uzun yıllar sonra edinilen bir oyunculuk vardır. Ancak bu yeterli değildir. Türkan Şoray'da bu soruna değinmekte ve görüşlerini şöyle açıklamaktadır.

"Tüm şanssızlığımız sinemaya eğitimsiz başlamış olmamız. Ama hala böyle bir okul yok. Biz ilk yıllar sezgilerimizle bir şeyler yapmaya çalıştık. Çok yanlış yaptık. Yanlış yaparak doğruyu bulmaya çalıştık. Sinema eğitimi görmüş olsaydık bu kadar yanlış yapmayacaktık. Bu bizim şanssızlığımız oldu. Bundan sonra isterizki sinemaya giren arkadaşlar eğitim görmüş olsunlar. Aslında eğitimle birlikte bir hissediş, yetenek ve en önemlisi sinema aşkının olması gerekir. Siz istediğiniz kadar eğitim görün, içinizde sinema sevgisi yoksa başarılı olamazsınız. Benim ve birkaç arkadaşımın daha arkamızda yıllar var. 27 yıldır sinemada olmanın verdiği birikim ve tecrübe bizim için eğitim oldu. Ancak doğruyu bulmak uzun yıllar sürdü. Nasıl oynayacağımızı yıllar önce bilmiyorduk ama şimdi çok iyi biliyoruz."

"Tiyatro Oyuncularının Sinemada Etkilerinin yoğunlaşması" bölümünde de belirtildiği gibi tüm kuramlara ters düşmesine karşın Türk sinemasında tiyatro oyuncularının çok daha başarılı olduğu gözlemlenmektedir. Tiyatrodan sinemaya geçen bu oyuncular bilinen "yıldız" olgusunu yıkma yolundadır. Türkan Şoray'a bu soru sorulduğunda şu yanıtı vermektedir.

"Bir yere kadar katılıyorum. Zaten Türk sineması kendi içinde o eski star oyunculuğu eritti. O tür oyunculuk çağ-dışı oldu. Eski filmlere benzer çalışmalar yapılıyor. Ama onların izleyicisi farklı. Tamamen video için, ticari amaçla yapılan filmler bunlar. Sinemanın içinde başka bir sinema oluştu ve star oyunculuğu itti. Kendini yenileyebilenler kaldı sinemada. Aslında her tiyatro oyuncusunun sinemada başarılı olabileceğini zannetmiyorum."

Bunun nedenleri sorulduğunda ise oyuncu düşüncelerini şöyle belirtmektedir.

"Tiyatro çok farklı. Tiyatroda en arka sırada oturan kişinin algılayabileceği bir oyun gerekiyor. El, kol, beden gibi büyük hareketler var tiyatrodada. Ama sinemada yüz daha önemli. Çok az oynamak gerekiyor sinemada. Tiyatro oyuncusu büyük hareketlerini denetlemeyi başarabilirse sinemada oynayabilir. Tiyatroda beden çok önemli. Sinemada ise duyguyu aktarabilmek için gözler, bir dudak titremesi bile önemli olabiliyor. Buna karşın örneğin Sovyet Sineması'nda oyuncuların tümü tiyatro eğitimi görmüşler. Bizde de tiyatrodan gelen arkadaşlar bir iki filmde bocaladıktan sonra alışıyorlar. Ama sinema oyuncularıda en az onlar kadar başarılı olma yolundalar. Sinema tiyatrodan daha zor. Çünkü tiyatro oyuncusu 1-1,5 saat oynuyor ve olay bitiyor. Fakat sinemada çekimler 1-2 dakika sürdüğü için duygu bölünmeleri oluyor. En yoğun yerde sahne kesiliyor. Tekrar ikinci sahne başla- başladığında aynı duyguyu yakalamak çok zor. Mesela ben zaman zaman tiyatrodada daha mı başarılı olurum diye düşünüyorum. Çünkü uzun çekimlerde çok daha iyi bir oyun tutturabiliyorum. Kısa çekimlerde ister istemez zorlanma oluyor. Çekim sırasında dış dünyayla ilginizi kesmek zorundasınız. O insan olmak şart. En küçük bir dağılmayı bile kabul etmiyor

sinema. Gergin bir sahneyse o gerginliği ben bütün gün yaşıyorum ve sette sinirli oluyorum. Ayrıca sinemada filme aktarıldıktan sonra izleyicinin tepkisi alınıyor. Ancak bir süre sonra tecrübelerle seyircinin tepkisi ölçülüyor. Bu konuda sağlıklı bir araştırma yapılmadığı için ne kadar başarılı olup, olunmadığını bilemiyorum."

iki yıllık bir aradan sonra Gramofon Avrat (1987) Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987) ve On Kadın (1987) adlı filmler ile sinemaya dönen Türkan Şoray oyuncunun oynayacağı kişiliği kendisine değil, kendisinin oynayacağı kişiye benzemesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu da daha öncede belirtildiği gibi oyuncunun kendisine yabancılaşma sorununu beraberinde getirmektedir.

Türkan Şoray Türk sinemasında oyuncuların sorunlarına şöyle değinmektedir.

"En büyük sorunumuz basın. Basın sadece su filmde bacağını şu kadar açmış yatağa şu kadar girmiş gibi şeylerle ilgileniyor. Oyunculduğumuzla ilgili hiç bir şey yazılmıyor. Bir iki ciddi sinema dergisine ihtiyacımız var. Çünkü bu hem oyuncu hem de izleyici açısından önemli. Örneğin; Körebe (1984)'de ki oyunum çok iyiydi. Oradaki anneyi başarıyla canlandırdığıma inanıyorum. Ancak hiç bir yerde bu konuda iyi veya kötü bir yazı yazılmadı. Sadece o filmdeki kilolarımla ilgilenildi. Ama giderek oyunculüğün ön plana geçtiği bir anlayış yerleşiyor. Seyircide oyunculüğün bir meslek olduğunu kabul etmeye başladı. Böylece bu sorunların çözülebileceğine inanıyorum. Eskiden fizik önemliydi. Oyuncu yaşlandığında perdeden çekilmek zorunda kalıyordu ya da teyze, dede rollerine çıkabiliyordu. Oyışta bir insanında sevgisi,

problemleri olabileceği düşünülüyordu. Şimdi oyunculuk ön plana geçmeye başladığı için 55-60 yaşında da iyi oynadığınız zaman seyirci sizi izlemeye gelecektir."

Tüm sorunlarıyla birlikte sinemada bu güne dek en büyük değişimi gösteren oyuncularından biri olan Türkan Şoray, son yıllarda, iyi yönetmenlerle çalışarak kitlelerin olduğu kadar aydın sinema izleyicisinin de farklı bir yere koyduğu bir "yıldız" olma yolundadır. Bunu 1987 yılı "Antalya Film Festivali"nde en iyi kadın oyuncu ödülünü aldığı Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987) filmi ile kanıtlamıştır.

Hayallerim, Aşkım ve Sen adlı film Türk sinemasında oyuncu sorununu irdelemektedir. Genç bir senaryo yazarı olan Coşkun (Oğuz Tunç) çocukluğunda filmlerini izlediği Derya Altıntaş'a (Türkan Şoray) aşıktır. Film bir meyhanede başlar. İlk ayırında Coşkun'un pazarladığı bir sinema ansiklopedisini karıştıran garson, Derya'nın çocukluğundan beri "yıldız" olduğunu ve hala yıldızlığından bir şey kaybetmediğini belirtir. Bu sözler üzerine Coşkun, ansiklopedinin sayfaları arasında Derya Altıntaş'ın fotoğrafına takılır ve anılarına dalar. Çocukluğu yetimhanede geçmiştir. O günlerde hep Derya'nın filmlerini izler ve onunla ilgili düşler kurar. Coşkun'un anılarında kalan iki ayrı Derya tipi vardır. Biri Yavrum filminde varolan Nuran, diğeri ise Bataklıkta Bir Çiçek adlı filmde fırlayan Melek. Nuran gözü yaşlı, çocuğunu kaybetmiş bir anne, Melek ise işveli bir kadındır. Nuran ve Melek, Coşkun'un peşini hiç bırak-

mazlar. Bu iki tip sürekli birbirlerini eleştirirler. Melek, Nuran için dram kesiyor der. Coşkun senaryosunu yazarken bambaşka bir Derya tasarlar. Bir Beyoğlu Düşü adlı senaryosunda yarattığı kadın içine kapanık, adı olmayan, siyahlar içinde dolaşan bir kadındır. Ancak Yeşilçam kâlıplarına uygun olarak Coşkun'la yattığı ayırında sarışındır, aşırı makyajlıdır ve uzun kırmızı tırnakları vardır. Yönetmen vamp kadına gönderme yapar.

Coşkun'un hocası (Müşfik Kenter) iyi bir senaryo yazabilmek için önemli olanın "tip" yaratmak olduğunu vurgular. Bunun içinde gerçek Derya ile tanışmasını ister. Bunda korkulacak bir şey olmadığını, "yıldız"larında etten kemikten insanlar olduğunu söyler. Nuran ve Melek ise gerçek Derya'yı tanımmasını istemezler. Çünkü o zaman kendi kişilikleri yok olup gidecektir. Nitekim Coşkun onların gerçeği ile karşılaştığında pek farklı bir kişilik ile karşılaşmaz. Gerçek yıldız, mütsüz, biraz bencil ve kendini yenilemeye çalışan bir kadındır. Ancak Coşkun Derya'ya aşık olduğu için bu gerçeklerin pek ayırımına varamaz. Bu durum karşısında Melek ve Nuran, Derya'ya karşı cephe alırlar. Melek, "kadında kişilik yok, bir gün Nuran bir gün Melek" diyerek Derya'yı eleştirir ve oyuncunun kendisine yabancılaşma sorununu getirir. Coşkun Derya'yı tanıdıka bu tipleri unutmaya başlar. Böylece önce sesleri sonra

görüntüleri kaybolmaya başlar. Yeşilçam sinemasında ölümsüz olan tipler değil, oyuncudur. Çünkü bu tipler kalıcı değildir. Unutulmaya mahkumlardır. Ne sesleri ne de görüntüleri gerçek yaşamda yoktur. Türkan Şoray, Melek ve Nuran tiplerinde eski filmlerinde olduğu gibi kendi sesiyle konuşmaz. Ancak son çevirdiği filmde kendi sesiyle vardır ve böylece gerçeği yakalama yolunda ilk adımı atar. Derya'nın kendini yenileme çabalarına karşın Coşkun'un senaryosu ticari kaygılarla bambaşka çevrilir. Bunun üzerine Coşkun sinema perdesini yakar ve sinemadan çıkar. Dumanlar içindeki sinemaya küçük bir çocuk girer. Sinema tüm sorunlarına, tüm kargaşasına karşın insanları içine çekmeye devam edecektir. Oyuncunun değil canlandırdığı tiplerin önemli olduğunu kavrayan Coşkun tekrar Melek ve Nuran ile karşılaşır. Böylece yeni bir çalışmaya başlar.

Hayallerim, Aşkım ve Sen oyuncusundan, yönetmenine ve yapımcısına dek 1950'lerden günümüze Türk sinemasının nasıl var olduğunu anlatan bir yapım. Kısaca Türkan Şoray'ın ve Yeşilçam'ın kendisine baktığı bir film.

KAYNAKÇA

Adalı, Bilgin. (1985) Belgesel Sinema, l.b.s. İstanbul:
Hil Yayınları.

Altınsoy, İbrahim (1985) "Yatağa Giren Starlar ve Sevişme-
nin Estetiği". Gelişim Sinema, (8): 17-19.

Artist Dergisi (1960) (8): 25

Artist Dergisi (1964) (39): 30

Ayça, Engin (1987) "Türk Sineması Nereye Gidiyor?" Ve Si-
nema (4): 38

Ayzenştayn, Sergey M. (1984) Film Duyumu, çev.N.Özön. l.bs.
İstanbul: Payel Yayınları

Balamir, Hakan (1986) "Dilan" Nokta Dergisi (50):69

Bazin, Andre (1966) Çağdaş Sinemanın Sorunları çev. N.Özön
l. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi

Benjamin, Walter (1981) "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltıla-
bildiği Çağda Sanat Yapıtı". çev. A.Cemal Oluşum
Dergi (40/82):25-26.

Bobker, Lee R. (1974) Elements of Film, Newyork: Newyork
University Press.

Boggs, Joseph M. (1978) The Art of Watching Films, Western, Kentucky University: The Benjamin Cummings Publishing Comp. Inc.

Büker, Seçil. (1985a) Sinema Dili Üzerine Yazılar, 1.bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Büker, Seçil. (1985b) Sinema Kuramları, 1.bs. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

Büker, Seçil. (1987) "Müzikal Kendisine Bakıyor" Ve Sinema (4): 33-36.

Cumhuriyet Gazetesi. (1985) "En çok iş Yapan Türk Filmi" (15-Ekim-1985):4

Cumhuriyet Gazetesi (1986) "Keriman Ulusoy ve Sinema" (18-Ağustos-1986):5

Coş, Nezih. (1985) "Türk Sinemasında Son On Yıl" Gelişim Sinema, (4):38.

Dorsay, Atilla (1986a). "Haraptar Ağasının Önlenebilir Çöküşü". Cumhuriyet Gazetesi, (17 Ocak 1986):4.

Dorsay, Atilla (1986b). "Teyzem." Cumhuriyet Gazetesi (3 Ocak 1987):4

Dursun, Tarık K (1987). "Yeşilçam Değişirken" Milliyet Gazetesi, (15 Mart 1987):8.

- Eryılmaz, Turgut (1981). "Yenigerçekçilik" S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi: 149.
- Evren, Burçak (1985). "Arabesk Olayı ve Sinema" Gelişim Sinema(8):12.
- Gürkan, Turan (1987). "Türk Tiyatro ve Sinemasının Yitirdiği Gülistan Güzey." Cumhuriyet Gazetesi (10 Mart 1987):4
- İleri, Selim (1986) "Necla Nazır'la Yarın Artık Bugündür" Hürriyet Pazar Dergi (42):16.
- Jowett, Garth.(1984) Movies as Mass Communication Beverly Hills London: Sage Publications.
- Kavur, Ömer (1987). Yönetmen. "Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Öğrencilerine Verilen Konferans". Eskişehir: (8 Mayıs 1987).
- Kemal, Yaşar (1987). "İnsanlığın Hikayesinin Film" Haftaya Bakış (50):25
- Kracauer, Siegfried (1976). Theory of Film, New York: Oxford University Press.
- Kuleşhov, Lev (1974). Kuleshov on Film, çev: R.Levaco Berkeley: University of California Press.

Kutlar, Onat (1986). "Ölümünün 2. Yıldönümünde Yılmaz Güney." Cumhuriyet Gazetesi, (5 Nisan 1986):5

Kür, Pınar (1987). "Benim Yeşilçam'ım." Milliyet Gazetesi (5 Nisan 1987):2

Linton, M. James (1984) Movies as Mass Communication Beverly Hills London: Sage Publications.

Lotman, Yuriy M. (1986). Sinema Estetiğinin Sorunları çev: Ö.Özügül. 1.bs. İstanbul: De Yayınevi.

Niş, Nilgün (1981). "Yenigerçekçilik" S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi: 149.

Nutku, Özdemir (1976). Yaşayan Tiyatro 1.bs. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Onaran, Alim Ş.(1981). Muhsin Ertuğrul Sineması, 1.b.s. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: Kültür Eserleri Dizisi: 11.

Oral, Zeynep (1981). "Genco Erkal Sinemada". Milliyet Sanat Dergisi (1 Eylül 1981):26.

Özel, Nesrin (1985). "Bir Yönetmen Bir Oyuncu Bir Oyuncu Daha" Gelişim Sinema(4):37-38.

Özguven, Fatih (1986). "Görünmeyen Yıldızlar" Gösteri Dergisi(73):92.

Özguven, Fatih (1987). "Şahika Geliyor...." Yeni Gündem Dergisi(68):52

Özgüç, Agah (1963a) "Muzaffer Tema Nedir, Ne Değildir?" Artist Dergisi:(155):14-15.

Özgüç, Agah (1963b). "Muhterem Nur Nedir, Ne Değildir?" Artist Dergisi (156):30.

Özgüç, Agah (1963c) "Fikret Hakan Nedir, Ne Değildir?" Artist Dergisi(157):6-7.

Özgüç, Agah (1976). Sansür Dosyası, 1.bs. İstanbul: Koza Yayınları.

Özgüç, Agah (1985). "Başlangıçtan Günümüze Türk Sinemasında Cinsellik" Gelişim Sinema (8):15.

Öngören, Mahmut T.(1986). "En İyi Kadın Oyuncu Müjde Ar ve En İyi Yönetmen Atıf Yılmaz" Cumhuriyet Gazetesi (1-Kasım-1986):5

Özön, Nijat (1964) Sinema El Kitabı 1.b.s. İstanbul: Elif Yayınları.

Özön, Nijat (1968) Türk Sineması Kronolojisi 1.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özön, Nijat (1981) Sinema ve T.V Terimleri Sözlüğü 1.bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, Nijat (1985) Sinema l.bs. İstanbul: Hil Yayınları.

Özturan, Yücel (1964) "Türk Sinemasında Olgunlaşma Devresi"
Artist Dergisi (51):35.

Pekşen, Yalçın (1987) "Metin Erksan'la Söyleşi" Cumhuriyet
Gazetesi (17-Ekim-1987):7

Pudovkin, Usevolod (1966) "Sinemanın Temel İlkeleri çev:N.
Özön, l.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Şener, Erman (1981) "Cahide Sonku". Milliyet Sanat Dergisi
(Yeni Dizi 21):13-15.

Şenköken, Handan (1986) "Anayurt Oteli'nde Bir Gece"
Cumhuriyet Dergi (43):19.

Şenköken, Handan (1987) "Tarık Akan'la Türk Sineması ve
Oyunculunun Koşulları Üzerine": Cumhuriyet Gazetesi
(6-Ocak-1987):5.

Şoray, Türkan (1987) Oyuncu. "Türk Sinemasında Oyunculuk
Üzerine Yapılan Görüşme". İstanbul:(8-Eylül-1987).

Tarkovski, Andrey (1986) Mühürlenmiş Zaman çev:F.Ant l.bs.
İstanbul: Afa Yayınevi.

Tüzel, Hızır (1987) "Macit Koper'le Ah!... Oyunculuk"
Kadınca(99):17.

Tüzel, Hızır (1986) "Zuhal Olcay" Kadınca (88): 18.

Ülkenciler, Ziya (1987) "Bir Kış Masalı". Cumhuriyet Dergi
(85):17.

Visconti, Luchiono (1968) "Sinema Üzerine" çev: N.Özön
Türk Dili Sinema Özel Sayısı (196):455.

Walter, Beverly (1986) "Jack Nicholson'la Kamera Önünde ve
Arkasında". Cumhuriyet Dergi (31): 18-20.

Yılmaz, Serra (1987) Oyuncu. "Anadolu Üniversitesi Açık
Öğretim Fakültesi Öğrencilerine Verilen Konferans".
Eskişehir: (8-Mayıs-1987).

Zillioğlu, Merih (1981) "Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean
Mitry." Kurgu(4):18.

ÖZGEÇMİŞİM

5.8.1964 tarihinde Eskişehir'de doğdum. İlk, orta, lise öğrenimimi Eskişehir'de tamamladım.

1984-1985 öğrenim yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Sinema-Televizyon bölümünden mezun oldum.

1985-1986 öğrenim yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün Sinema-Televizyon bölümü dalında Yüksek Lisans programına katıldım.

Canan CANKILIÇ