

BİR ANLATIM ARACI OLARAK OYUNCULUK: TİYATRO OYUNCULUĞU İLE SİNEMA OYUNCULUĞU ARASINDAKİ AYRIM

Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI*

ÖZET

Sinemanın en önemli anlatım öğelerinden biri oyuncudur. Oyuncunun izleyici ile kurduğu ilişki kuşkusuz anlamın oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle sinema oyunculuğu ayrı bir kategoride yer almaktadır. Ancak sinema varolduğu ilk günden günümüze kadar ayrı bir sanat dalı olan tiyatro oyuncularından alabildiğince yararlanmaktadır. Sinemanın özellikle ilk yıllarında tiyatro oyuncularının bu denli etkisi altında kalması sinema oyunculuğunun iyi bir gelişim göstermemesine neden olmuştur. Bu çalışmanın amacı tiyatro ve sinema oyunculuğunun arasındaki ayrımları ortaya koymaktır.

GİRİŞ

Oyun oynama eylemi insanın varolduğu günden bugüne dek varlığını sürdüren bir olgudur. Yaban toplumda iletişimi taklit yoluyla sağlayan insan için yaşadığı çevre bir sahnedir (Nutku, 1976, s. 6). Oyunun “yıldız” oyuncusu ise büyüçüdür. Daha sonraki yıllarda tiyatronun önem kazanması ile birlikte oyunculuk karşımıza bir sanat dalı olarak çıkmıştır. Tiyatroda oyuncunun ayrı bir önemi vardır. Çünkü oyuncu, sahnede bir oyun kişisini bilgisi, yorumu ve tekniği ile canlandıran ya da gösteren sanatçidir. Bu olgu sinemada ayrımlıdır. Oyunculuk tekniği açısından tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu aynı anlayışa sahip olmasına karşın sinema oyuncusu sahnede izleyici önünde değil, alıcı önünde oynar. Alıcı önünde oynamanın ise ayrı bir tekniği vardır. Herşeyden önce sinema bir görüntü sanatıdır. Sinema oyuncusunun bunu bilmesi gerekmektedir.

Bir fotoğraf görüntüsüyle başlayan Yedinci Sanat dekor, makyaj, aydınlatma, çerçeveleme, kurgu ve oyuncusuyla bir dil oluşturmuştur. Sinemada anlamı oluşturan öğelerden biri de kuşkusuz oyuncudur. Çünkü yönetmen ile izleyici arasında iletişimi kuran kişidir oyuncu. İzleyici ister istemez perdede iletiyi aktarmaya çalışan oyuncuda dikkatini yoğunlaştırır. Oyuncunun başarısızlığı iletinin istenilen biçimde ulaşmamasında önemli bir yer tutar. Çünkü oyuncu, öykü içinde yer alan insanları canlandıran kişidir. Bundan dolayı oyuncu görüntünün en

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

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 tiyatrodan yetişmişler daha sonra sinemaya geçmişlerdir. Böylece tiyatrodan varolan oyunculuk anlayışı sinema oyuncululuğunu uzun yıllar etkilemiştir (Bobker, 1974, s. 155). Henüz sinemanın başlıca özelliklerinin bilinmediği bu çağlarda, tiyatro oyuncululuğu gibi çok eski bir geleneği olan sanatın bu yeni anlatım aracı üzerindeki etkisi doğaldır. Ama bu durum, sonraki yıllarda son derece zararlı etkiler doğurdu. Ancak sinemanın tiyatrodan apayrı bir sanat olduğunu kavrayan yönetici ve oyuncuların elinde, sinema oyuncululuğu da kendi başına gelişmeye başladı (Onaran, 1986, s. 58). Pudovkin (1966, s. 82)'e göre, bunun nedeni sinemayı sanat dünyasının içine çekebilmeğidir. Sinema yapımcısının tiyatro oyuncularını film üzerine aktarmalarının en önemli nedeni bu sıralarda tiyatro sanatının o zamana kadar tamamıyla geçici olan, ancak seyrettiği anda gerçeklik taşıyan oyuncunun çalışmasının süreklilik kazanması açısından ilginç görünmüştür. Sinema oyuncululuğunun kendine özgü bir yöntemi olduğunun bilinmemesi ve ilk yıllarda bir dil oluşturamamasından dolayı sinema uzun yıllar tiyatronun etkisinden kurtulamamıştır. O dönemlerde yönetmen sadece oyuncunun sahneye giriş çıkışını görüntülemekle yetinmiştir. Sinemanın ilk yıllarında oyuncular dilsiz ve filme olduğu gibi aktarılan kişiler olarak kalmışlar ve yeni bir oyunculuk dili geliştirememişlerdir. Kısaca sinema oyuncululuğunun tekniği, tiyatro oyuncululuğunun tekniğinden hiçbir ayırım göstermeksizin kısır bir döngü içerisine sıkışıp kalmıştır.

Anlatı filmlerinin gittikçe geniş bir kitleyi çekmeye başlaması ile birlikte yapımcılar zamanın ünlü oyuncularını alıcı önüne çıkarmaya başlamışlardır. İlk olarak "Commedie-Francaise"nin en önemli oyuncularını 1908 yılında "Sanat Filmi" olarak adlandırılan çalışmaların başlaması ile birlikte alıcı önüne geçmişlerdir. Ancak sinemanın kendine özgü niteliklerini bilmeyen bu oyuncular, beyazperdede mimikleriyle ve makyajlarıyla gülünç olmaktan öteye gidememişlerdir (Özön, 1985, s. 162-163). Kuşkusuz oyuncu, görünüşü, davranışı, oyunu, sesiyle görüntüde belli bir amacı gerçekleştirir. Oyuncunun başlıca görevi, senaryoda yer alan kişileri seyirciye bütün özellikleri, en küçük ayrıntılarıyla vermek, bu kişilerin gerçekliğini seyircinin benimseyeceği yolda canlandırmaktır. Bu bakımdan oyuncunun filmin öbür maddi öğelerinden ayrılığı yoktur. Fakat bazı durumlardan yıldız sisteminden dolayı oyuncunun ön sıraya geçtiği olur (Onaran, 1986, s. 58).

Sesin sinemaya girişinden önce oyunculuk tüm gelişmelere karşın abartılmış tavır ve mimiklerle sınırlı kalmıştır. 1920'lerin yıldızları beyazperde de gerçek yaşamdaki kişileri abartarak oynamışlardır. İlk filmler sesle desteklenmediği için sinema oyuncululuğu geleneği yalnızca çok temel duyguların iletildiği pandomim ile sınırlı kalmıştır. Sesin sinemaya girmesi sinema oyuncululuğuna yeni bir boyut

getirmiştir. Ancak ilk sesli filmler (1928-1935) sinema oyuncularının pek çoğunun bu sanatı tiyatrodan öğrenmelerinden dolayı abartılı tavırlardan kurtulamamışlardır. Tiyatronun etkisi, alıcı tarafından görüntülenenlerin sorunlarına özgün ve ayrı bir yaklaşımın gelişmesini uzun süre geçiktirmiştir. 1940'ların başlarında sinema oyunculuğu sanatında ki temel gelişim "perde" kişiliklerinin ortaya çıkışıdır. 1950'lerde ise bir grup oyuncu yüz ifadelerini ve fiziksel hareketlerini azaltarak sinema oyunculuğunun ayrı bir sanat biçimi olarak gelişmesinin ilk adımlarını atmışlardır (Bobker, 1974, s. 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. Ancak yine de tiyatro oyuncularının sinemada ki etkileri azalmamıştır. Bununla birlikte tiyatrodan da, sinemada da oyuncunun amacı aynıdır: Her ikisi de yaratacakları kişinin gerçek duygusu uyandırmasını, bu kişinin karakter bakımından bütün oyun boyunca bütünlük göstermesini, "kendi kendine benzemesi" ni sağlamaya çalışırlar. Ama her iki sanatın ayrı tekniklere dayanması, tiyatro oyuncusuyla sinema oyuncusunun çalışmaları arasında başlıklarla yol açmıştır. Sinemanın başlıca özellikleri gözden geçirildiğinde bu ayrımların ne olduğunu anlamak kuşkusuz kolaylaşacaktır (Onaran, 1986, s. 59).

TİYATRO OYUNCULUĞU İLE SİNEMA OYUNCULUĞU ARASINDAKİ AYRIM

Oyunculuktan söz açıldığında akla ilk gelen tiyatro oyunculuğudur. Tiyatrodan önemli anlatım araçlarından biri kuşkusuz oyuncudur. Tiyatro yaşam gücünü, izleyici önünde oynayan oyuncudan alır. Tiyatronun varoluş nedeni oyuncudur. Kısaca tiyatro Nutku (1976, s. 17)'ye göre birarada, yaşayan insanların tek tek değil- yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır .

Tiyatrodan 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, s. 273) olarak tanımlanmaktadır.

Tanımlardan da anlaşılabilirliği gibi tiyatro bir söz, sinema ise görüntü sanatıdır. Bu yüzden sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında yukarıda da belirtildiği gibi her iki sanat dalının gereçlerinin ayrı olmasından doğan bazı ayrımlar vardır. Öncelikle bu iki sanat dalının oyunculuk anlayışı, beceriler açısından ayrımlar göstermektedir.

Yukarıda da değinildiği gibi, tiyatrodan oyuncu, izleyicinin görme ve işitme duyularına erişebilmek için ses, hareket ve makyajlarında abartılı davranmak zorundadır. Üzerinde titizlikle durulmuş bir sahne diksiyonu, doğallığın üstünde

jestler, yakından bakıldığında çok acaip görünen makyaj, tiyatro oyuncusu için gerekli çalışma araçlarıdır. Buna karşılık sinemada, tiyatro oyuncusunun başvurduğu bu araçların hiçbirine gereksinim yoktur. Doğal ölçülerin dışında herhangi bir hareket, fazla makyaj, sinemada hemen göze batar, sahteliğini hemen açığa vurur. Bundan dolayıdır ki tiyatrodan sinemaya geçmiş, yeni bir anlatım aracı ile karşı karşıya bulunduğunu bilmeyen ilk oyuncuların çoğu bu yüzden gülünç olmaktan kurtulamamışlardır (Onaran, 1986, s. 59).

Tiyatro oyuncusunun en önemli aracı sesidir. Güzel, eğitilmiş, 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 düşünce gücü, ritim duygusu, ilgisini yoğunlaştırma ve sezgileri zekasıdır (Boggs, 1978, s. 145). Kuşkusuz sinema oyuncusu için de uygun biçimde konuşmayı öğrenmek önemlidir. Diğer insanların konuşmalarını da dinleyen keskin bir kulağa sahip olmalıdır. Duyduğu konuşma biçimlerini, oral ya da fiziksel olarak tekrarlayabilmelidir (taklit ederek değil, doğal bir biçimde). Bu da ancak öğrenme sürecinin önemli bir bölümünü insanları –hayatın her alanından insanları– dinlemek ve izlemekle geçirerek yapabilir. Örneğin; Marlon Brando, **A Streetcar Named Desire** (İhtiras Tramvayı) adlı filmde öyle etkili bir konuşma kalıbı yaratmıştır ki onu tanıyan pek çok insan bile Brando'nun normal bir rolü homurdanmadan oynayıp oynayamayacağını merak etmiştir (Dmytryk ve Dmytryk, 1995, s. 55). Bir de araya alıcının araya 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 ögesi aradan çıkmış ve görüntü mekanik olarak kaydedilmiştir. Aradan insan ögesinin çıkmasıyla birlikte gerçeklik olgusunun daha iyi yakalandığını vurgulamaktadır. Böylece alıcının neler yapabileceğini öğrenen bir sinema oyuncusu, oyunculuğa adım atmış olacaktır (aktaran Büker, 1985, s. 20). Çünkü alıcı büyütülmüş bir gerçekliği yansıtır ve oyuncunun tümüyle rol yapmasına engel olur (Bobker, 1974, s. 158). Benjamin (1981, s. 25) ise alıcının araya girmesinden dolayı sahne sanatçısının sanatsal edimini izleyiciye doğrudan doğruya kendi kişiliği ile sergilediğini, sinema sanatçısının ediminin ise bir aygıt (kamera) aracılığıyla izleyiciye sunulduğunu belirtmektedir. Tiyatroda oyuncu izleyicinin karşısında eti ve canı ile vardır. Ancak sinemada görüntüsü ile bulunur. Bu olay kişinin kendini ayna karşısında gözlemesinden başka bir şey değildir. Buna bağlı olarak tiyatro oyuncusu kendisini izleyicilere göstermek, varlığından haberli kılmak için ne kadar geniş ölçüler içinde davranırsa, sinema oyuncusu aksine, hareketlerinde son derece doğal, ölçülü ekonomik olmak zorundadır. Çünkü alıcının hiçbirşeyi kaçırmayan, perdede her şeyi büyüten gözü önünde

davranışlarını daha da tutarlı bir çerçeveye uydurmak zorundadır (Onaran , 1986, s. 59). Bununla birlikte Kracauer (1976, s. 95)'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

Sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasındaki ayrıma pek çok kuramcı değinmiş ve sinemanın tiyatronun etkisinden kurtulması için gerekli olan ilk temelleri atmışlardır. Çünkü sinemanın gerçek materyallere gereksinimi vardır. Bu nedenle sinema oyuncusu sinemanın teknik üstünlüklerinden dolayı gerçekliği daha kolay yakalayabilir. Kuleşov (1974, s. 58) 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 tiyatrodaki 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. Kracauer (1976, s. 93) ise tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu arasındaki ayrımı iki noktada toplamaktadır. İlk ayrım araçların isteklerini karşılayabilecek niteliklere sahip olup olmamasından kaynaklanmaktadır. İkinci ayrım ise tiyatro metinleri ile sinema senaryolarının işlevidir. Alfred Hitchcock bir tiyatro yapıtından uyarladığı **Cinayet Var** isimli filminde bu iki senaryonun ya da metnin işlevlerini açıklarken sinemacıların çoğunun bir piyesi ele alıp ben bunu sinemaya uyarlayacağım düşüncesinden yola çıktıklarını vurgulamaktadır. Oysa tiyatrodaki herşey sahne sınırları içinde adeta hapsoldüğü için sinemaya yapılan bu uyarlamalarda genişletme çabasıyla başarı sağlanamamaktadır. Örneğin, sahnede yer alan karakterlerden birisi, daha önceden yaptığı bir yolculuktan sözederse, filmde bu yolculuk geriye dönüş (flashback) yöntemiyle gösterilir. İşte bu teknik temel niteliği sınırlı bir sahne içinde olayları vermek olan piyeslere karşı sinemanın sağladığı bir üstünlüktür (aktaran Truffaut, 1987, s. 212). Metinler için geçerli olan bu teknik ayrıcalık kuşkusuz oyuncular için de geçerlidir. Böylece sinemanın tekniğini kavramış bir tiyatro oyuncusu sinemada başarılı bir performans gösterebilir. Sinema oyuncusu da, tıpkı tiyatro oyuncusu gibi öncelikle yaratacağı karakteri duyumsamak zorundadır. Bu da beraberinde oyuncunun kendisine yabancılaşma sorununu getirmektedir. Ayrıca bütün görsel sanatlarda sanatçı ve izleyici birbiri için vardır. Sinema oyuncuyu izleyiciden ayırır ve oyunculuğa 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 oynadığı 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, s. 158-159). Çünkü sinema oyuncusu, insancıl düşünce, duygu ve davranışlara karşı bütünüyle geçirgen, duyarlı ve yansıtıcı bir yapıya sahip olması gereken kişidir. Hangi durumda hangi ruhsal sorunlarla karşılaşabileceğini saptadıktan sonra bağlama en uygun davranış ve düşünceleri yeteneklerini kullanarak seyirciye aktarmaya çalışan kişidir. Oyuncu, bir öyküdeki kişiliğin yaşayan-göndereni olabilmek için tüm içsel sorunlardan arınmış, ruhsal açıdan saydam bir hale gelmiş olmalıdır. Bir başka kişiyi canlandırdığı anda oyuncu artık kendisi değildir. O dramın kişisidir. Ancak bu kişiliği aynı zamanda sürekli denetlemek ve kendi kişiliğinin ona zarar vermesini önlemek zorundadır (Adanır, 1994, s. 157). Bununla beraber tiyatro oyuncusu anında etkileşerek izleyici ile iletişim kurma olanağına sahiptir. Sinema ve tiyatro oyuncusu Genco Erkal geri beslemenin önemini şöyle vurgulamaktadır: “Tiyatroda oyuncu için en önemli öge seyirciyle ilişki. Oyun seyircinin tepkileriyle, sıcaklığıyla gelişir, seyirciyle oluşur. Oyuncu seyircinin nabzını, yüreğinin atışını hisseder. Sinemada en büyük eksiklik bu. Seyirciden alabildiğim şeylerin hiçbiri yok” (aktaran Oral, 1981, s. 26). Öte yandan sinemada, alıcının hareket yeteneğinden dolayı oyuncu en iyi açılarda çalışabilme olanağına sahiptir. Alıcının tanıdığı bu kolaylığın yanısıra bir sinema oyuncusunun tiyatro oyuncusuna göre daha 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 betimlemeleri ile doğrudan doğruya sözel olarak sağlanamayacak bir geri besleme gerçekleştirerek izleyicilerle iletişim kurar. Macar film eleştirmeni Béla Balazs’ın belirttiği gibi; “Yüzde betimlemeler şeklinde görünenler, sözcüklerin müdahalesinden daha önce gelen ruhsal bir deneyimdir” (aktaran Boggs, 1978, s. 147).

Sinema oyuncusunun dezavantajlarından biri de ayrımların ard arda çekilmemesidir. Bu yüzden oyuncu hem bütünlüğü hem de gerçekliği bozmamak için daha büyük çaba harcamak zorunda kalmaktadır. 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. Kısaca tiyatrodaki 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 (Benjamin, 1981, s. 25). Bu nedenle sinema oyuncusu yaratacağı karaktere bütünlük vermekte tiyatro oyuncusundan daha büyük güçlüklerle karşılaşır. Sinema oyuncusunun filmdeki rolü, ayrımların ard arda çekilmemesinden dolayı bölünür. Üstelik bu ayrımlar arasında mantıksal bir sıra olmadığı için oyuncunun işi daha da güçleşir. Örneğin, çekim sırasına göre bir gün önce ölen oyuncu ertesi gün dipdiri, çeşitli serüvenler peşinde koşabilir. Bundan dolayı sinema oyuncusu, son derece kısa parçalara bölünmüş, aynı zamanda

düzgün bir sıra izlemeyen çalışmaları içinde, yaratacağı kişiye bütünlük verebilmekte, aşılması olanaksız gibi görünen güçlüklerle karşı karşıyadır (Onaran, 1986, s. 60).

Bir başka ayırım ise sinemanın işlevlerinin gözle görülebilir olgulara dayanmasıdır. Çünkü sinema oyuncusu daha önce de 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 ayırımı şöyle dile getirmektedir: “İşte fark: Sahnede iken izleyiciler üzerinde egemenlik kurmalısınız. Sinemada iken bunları düşünmezinize gerek yok. Sahne oyunculuğu üstünlüğe dayanır. Sinema oyunculuğu ise baştan çıkarma sanatıdır” (aktaran Boggs, 1978, s. 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 daha önemlidir. Sinema oyuncusu ise izleyici ile iletişimini hareketleriyle sağlar. Buna “vücut dili ” adı verilmektedir. Boggs (1978, s. 150) “vücut dili”ne en güzel örneğin Jack Palance’ın silahşör rolünü oynadığı **Silahşör** (1953) adlı film olduğunu söylemektedir. Palance bu filmde kötülüğün kişileştirilmiş halini oynar. Her hareket, her mimik, o kadar yavaş ve isteklidir ki, bir insanın, yavaş yavaş hareket eden ancak her an sokmaya hazır bir yılandan geldiğini düşünürüz. Sinema oyuncusunu özgün yapan, çekim sırasında oyuncunun gösterdiği başarının daha sonra değiştirilebileceği ve yeniden yapılanacağını bilmemesidir. Tiyatro oyuncusu tüm gücünü her akşam gösterir. Tiyatroyu terk ettiğinde oyunculuğu bitmiş, başarı ya da 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 ayırımdan ayırma tutarlılığı sağlayabilmek için çok daha fazla çalışmak zorundadır (Bobker, 1974, s. 160). Leonard Lyons bu konu üzerinde şöyle bir örnek vermektedir. “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” Marsh’ın bu sözleri tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasındaki ayırımı tüm gerçekliği ile betimlemektedir (aktaran Kracauer, 1976, s. 94). Aynı şekilde Kuleşhov (1974, s. 56) tiyatro ile uzaktan yakından, ilgisi olmayan bir kişiye ne

yapacağı söylendiğinde, onun perdedeki görüntüsünün gerçek bir tiyatro oyuncusundan daha başarılı olacağını ileri sürmektedir .

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 gerekiyorsa, o bunu en uzak yerde oturan kişininde görebileceği şekilde yapar (Kuleşov, 1974, s. 58). Gösterinin yapıldığı salon büyüdükçe yeni düzenlemelerin yapılmasından dolayı oyuncunun biçemi zedelenebilir. Sinema oyuncusu için böyle bir teknik sorun söz konusu değildir. Bundan dolayı, sinemada, bir rolün tam olarak, bir bütün meydana getirecek yolda canlandırılmasında en büyük sorumluluk yönetmenindir. Çünkü yönetmen filmi bütün olarak bilen kişidir. Oyuncunun bir ayrımı canlandırırken ne duyması, ne yapması gerektiğine yönetmen karar verir (Onaran, 1986, s. 61). Oyuncu yönetmen arasındaki ilişki çok karmaşıktır. Çünkü yönetmen filmin tüm görüntüsüne egemen olan kişidir ve bu görüşü oyunculara benimsetir. Pek çok durumda (mimik, hareket ve diyalog) yönetmen oyuncuyu yönlendirir (Bobker, 1976, s. 137). Pudovkin (1966, s. 146) sinema oyuncusunun tek izleyicisinin yönetmen olduğunu ve oyuncular için bütün izleyicilerin yerini tutmaya çalıştığını belirtmektedir. Ayrıca oyuncunun hareketi yönetmen için anlatılmak istenilen olayı vermek açısından seçilen öğelerden yalnızca bir tanesidir. 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. Ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'da aynı şekilde oyuncunun canlandıracağı kişiliğe kendisinden hiçbir şey katmaması gerektiğini ileri sürmektedir. Ona göre sinemada en önemli kişi yönetmendir (aktaran Boggs, 1978, s. 144).

Yukarıda belirtilen bazı noktalarda ön plana çıkan farklılıklara karşın günümüzde tiyatro ve sinema oyunculuğunun içiçe geçtiği görülmektedir. Hem tiyatro hem de sinema oyuncusu Macit Koper bu iki oyunculuk arasındaki ayrımın pek farkında olmadığını söylemektedir (aktaran Şenköken, 1986, s. 19):

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

Macit Koper'in belirtmek istediği oyuncunun belli bir eğitimden geçmiş olması gerektiğidir.

SONUÇ

Sinemada oyunculuk üzerine çalışan kuramcılar oyuncunun gerçekçi olması gerektiği ve tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğunun teknik nedenlerden dolayı ayrılıklar gösterdiği konusunda birleşmektedirler. Kracauer (1976, s. 95)'a göre bir sinema oyuncusu tüm pozları, davranışları ve duygularının ötesinde canlandırdığı karakter gibi görünmek zorundadır. Daha açık olarak denilebilir 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. 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 düşüncüne, duyguya ve canlandırdığı karakterin tüm özelliklerini duyumsayan içgörüyü sahip olmalıdır. Kuleşhov, Kracauer, Bobker, Boggs gibi kuramcılar bu olguyu desteklemektedirler. Kuleşhov (1974, s. 66) daha çok sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasındaki ayrımlar üzerinde durur. Ona göre sinema gerçek materyallere gereksinimi vardır. Gerçek bir ortamda, gerçek olgular sinematografik materyalleri oluşturur. Stilize edilmiş materyal sinemada yalnızca biçimlenme olarak ortaya çıkar. Ancak tüm bu görüşlere karşın sinemada tiyatro oyuncuları varlıkları sürdürmektedir. Çünkü her iki oyunculuk temelde teknik olarak aynı eğitimden geçmek zorundadır. Bundan sonraki aşamada araçların farklılığından dolayı ortaya çıkan ayrımların oyuncu tarafından bilinmesi gerekmektedir. Bu ayrımların farkında olan ve iyi bir eğitimden geçmiş olan oyuncunun sinemada başarılı olması kaçınılmazdır. Sinemanın ilk dönemlerine bakıldığında tiyatro oyuncuları sinemanın tekniklerini bilmediklerinden dolayı sinema oyunculuğuna bir katkı getirememişlerdir. Kuleşhov (1974, s. 68)'a göre sinemada çalışacak kimseye temel öğelerin verilebileceği bir eğitim şarttır Böylece sinema oyuncuları daha başarılı olacaklardır. Bunun sonucunda sinema sanatının gerçekçilik boyutu istenilen düzeye ulaşmış olacaktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Adanır, O. (1994). Sinemada anlam ve anlatım. Ankara: Kitle.

Benjamin, W. (1981). Tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabildiği çağda sanat yapıtı. A. Cemal (Çev). Olusum, (40/82), 25-26.

- Bobker, L. R. (1974). Elements of film. Newyork: Newyork University Press.
- Boggs, J. M. (1978). The art of watching films. Western, Kentucy University.
- Büker, S. (1985). Sinema dili üzerine yazılar. Ankara: Dost.
- Dmytryk, E ve Dmytryk P. J. (1995). Sinemada oyunculuk. L. Cinemre (Çev.). İstanbul: Afa.
- Kracauer, S. (1976). Theory of film. Newyork: Oxford University.
- Kuleshov, L. (1974). Kuleshov on film. R. Leveco (Çev.). Berkeley: University of California.
- Nutku, Ö. (1976). Yaşayan tiyatro. İstanbul: Çağdaş.
- Onaran, A. Ş. (1986) Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz.
- Oral, Z. (1981, Eylül). Genco Erkal sinemada. Milliyet Sanat, 26.
- Özön, N. (1981). Sinema ve televizyon terimleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Pudovkin, U. (1966). Sinemanın temel ilkeleri. N. Özön (Çev.). Ankara: Bilgi.
- Şenköken, H. (6 Ocak 1987). Tarık Akan'la Türk Sineması ve oyunculuğun koşulları üzerine. Cumhuriyet Gazetesi, 5.
- Truffaut, F. (1987) Hitchcock. İ. Hızlı (Çev.). İstanbul: Afa.